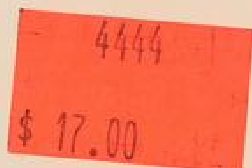
Para acceder a la comprensión de las primeras vanguardias ar-
sticas es preciso tener en cuenta algunos de los escritos que sur-
eron en torno a ellas. En las palabras de Matisse, Gropius, Bre-
on, Kandinsky o Klee, se refleja la *Weltanschauung* de los
rimeros años del siglo. En este volumen se reúne una selección
e los principales textos teóricos en los que se basaron los diferen-
s movimientos para explicarse a sí mismos.


UPR-Río Piedras-Sistema Bibliotecas
0 20 110267769 1





ISBN 84-87265-93-6





PARSIFAL EDICIONES

38

ot, ed. / PRIMERAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

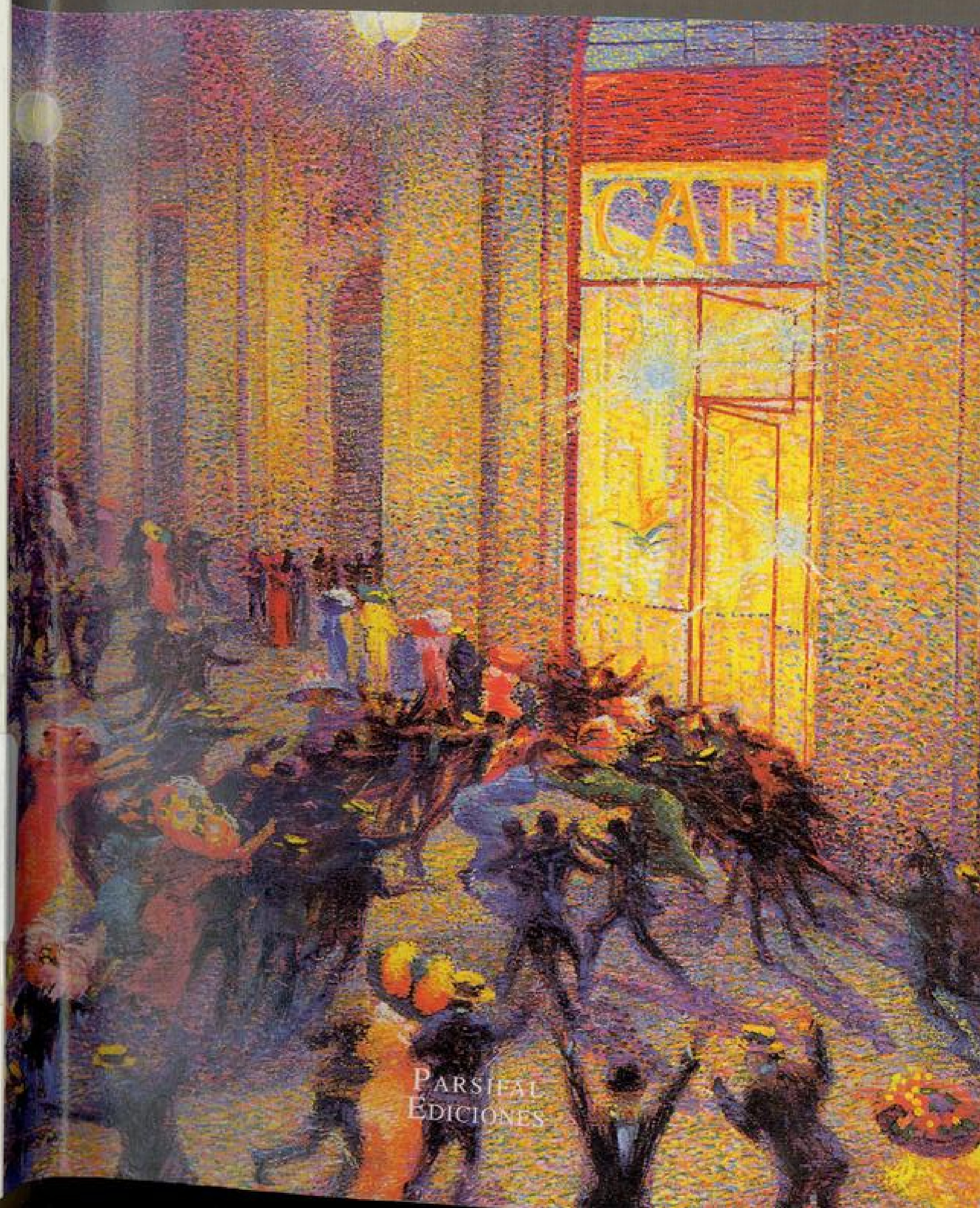
c.2
Arte
700.411
P953



Lourdes Cirlot, ed.

Primeras vanguardias artísticas

Textos y documentos



Lourdes Cirlot, ed.

PRIMERAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

TEXTOS Y DOCUMENTOS

PARSIFAL EDICIONES

700.411
P953

Dirección de la obra, traducción de los textos del alemán, revisión, presentación y anotación: Lourdes Cirlot

1.ª edición, ed. Labor, 1993
1.ª edición revisada, Parsifal Ediciones, 1999
© Lourdes Cirlot
© De las características de esta edición
Parsifal Ediciones, Vallseca, 39 - 08024 Barcelona
ISBN: 84-87265-93-6
Depósito legal: B. 6.081-1999



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
ADQUISICIONES-DONATIVO
FEB 16 2010

A mi padre

grupo fue dcisivo, pues poseía ya una experiencia pictórica importante. Además, Matisse había estudiado en la Escuela de Bellas Artes entre 1892 y 1898, donde tuvo como maestro al célebre pintor simbolista Gustave Moreau, en esa época director de la escuela. Uno de los factores que más influyeron en la posterior evolución del iniciador del fauvismo fue la metodología docente empleada por Moreau. Éste asistía, junto a sus alumnos, al Museo del Louvre, con objeto de admirar las obras de determinados artistas del pasado. En lugar de recomendarles que copiasen servilmente esas obras, Moreau hacía hincapié en que cada artista desarrollase su propio estilo, absteniéndose de imitar lo que otros habían hecho. Se trataba de aprender a resolver cuestiones, observando de qué manera habían efectuado la tarea los grandes precursores. Puede decirse que la idea propugnada por Matisse y los fauvistas años más tarde, referente a la *no imitación* provenía de esas enseñanzas.

El carácter innovador del fauvismo residía precisamente en no ser un arte imitativo, así como en subrayar la importancia de la autonomía del color con respecto a la forma. En este sentido, resulta ejemplar una de las primeras pinturas consideradas *fauves*, *El retrato de madame Matisse*, conocido también por el título *Retrato de la raya verde*. En él aparece la esposa del artista, captada de medio busto hacia arriba, centrada en la composición, con el rostro algo ladeado. El color adquiere en esta obra un protagonismo absoluto, ya que, en lugar de *representar* fielmente la realidad, Matisse opta por pintar a su mujer tal y como él la ve o, mejor aún, tal y como la siente. Se trata, por consiguiente, de presentar sensaciones o vivencias a través del vigor cromático. La exaltación de los tonos la consigue empleando el rojo y las tonalidades anaranjadas enfrentándolas a su complementario, el verde, que ocupa la zona central del rostro. Así, la zona que en principio habría de corresponder a la nariz, aparece pintada con una raya verde.

Un factor que contribuyó enormemente a transformar la concepción del color fue la estancia de Matisse y Derain en Colliure durante el verano de 1905. Descubrieron que los colores se tornaban mucho más

vivos y exaltados en contacto con la fuerte luminosidad del sol de la zona mediterránea del sur de Francia. Los tonos se vuelven brillantes y la intensidad del blanco inunda las telas de luminosidad. Más tarde, Matisse repetirá esa experiencia, pero, en lugar de marchar al sur de Francia, viajará al norte de África. En Argelia y Marruecos, donde estará en 1906, ampliará sus temas y empleará tonalidades extraordinariamente vibrantes. Fue tan significativo el impacto que para él supuso la auténtica revelación del color que, a lo largo de su existencia, no se cansará de volver una y otra vez al norte de África.

Pese a que el fauvismo supuso, en ciertos aspectos una ruptura en relación a los movimientos de finales del pasado siglo, no puede dejar de advertirse la presencia de unos factores que lo convierten en un movimiento de síntesis, pues en él se encuentran una serie de elementos que corresponden al impresionismo, al postimpresionismo e incluso al simbolismo. Éste fue quizás uno de los motivos por los que esta corriente como tal duró poco tiempo, pues finalizó en los inicios de 1908. En realidad, los artistas ansiaban cambios más profundos, como los que aportaría el cubismo, tendencia que empezaba a adquirir cada vez más importancia en la escuela de París.

Henri Matisse:[1] «Notas de un pintor»[2]

Cuando un pintor se dirige al público, no tanto para mostrarle sus obras como para desvelarle algunas de sus ideas sobre el arte de la pintura, se expone a múltiples peligros.

[1] Henri Matisse (1869-1954) se ha considerado siempre como el principal representante del fauvismo, así como el guía espiritual del grupo de los *fauves* en París. En su obra anterior a 1905, incluso en aquella que corresponde a finales del pasado siglo, ya pueden observarse determinados elementos que, más tarde, caracterizarán la pintura *fauve*. Aparte de haber asimilado las enseñanzas de Gustave Moreau durante su estancia en

En primer lugar, como no ignoro que la mayoría de las personas se complacen en considerar la pintura como algo que depende de la literatura y le piden que exprese, ya no ideas generales de acuerdo con sus posibilidades, sino ideas específicamente literarias, mucho me temo que el hecho de que un pintor se atreva a adentrarse en el terreno del hombre de letras, como es ahora mi caso, produzca cierta extrañeza. Soy plenamente consciente, en efecto, de que la mejor demostración que pueda ofrecer de su estilo será la que resulte de sus lienzos.

No obstante, artistas como Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guerin o Bernard han escrito algunas páginas que fueron favorablemente acogidas en las revistas especializadas. En cuanto a mí, intentaré exponer llanamente mis sentimientos y deseos de pintor, sin preocuparme por el estilo literario de mis escritos.

Pero otro peligro que empiezo ahora a entrever es el de dar la impresión de contradecirme. Conozco y siento profundamente el vínculo que une mis cuadros más recientes con los que pinté en otro tiempo.

---

la Academia de Bellas Artes, Matisse siempre consideró a Cézanne como el maestro de todos los artistas de su círculo y, por supuesto, de él mismo.

En relación a las posibles influencias procedentes de otros ámbitos, Matisse, aparte de haber experimentado una atracción muy profunda por el norte de África, afirmó en no pocas ocasiones que la revelación siempre le había llegado de Oriente; las miniaturas persas, sobre todo, constituyeron uno de los principales focos de atención para el artista. El ornamentalismo inherente a sus obras de la década de los veinte o incluso algo posteriores ha sido profundamente valorado en la actualidad. Para muchos artistas jóvenes de los años ochenta y noventa Matisse sigue siendo un ejemplo extraordinario del cual no dejan de tomar referencias.

2 Las «Notas de un pintor» aparecieron publicadas en *La grande revue* el 25 de diciembre de 1908. En ellas Matisse emplea un lenguaje claro y directo, fácilmente comprensible por el gran público. En el texto el artista deja perfectamente aclarada su postura con respecto al proceso imitativo, rechazándolo de pleno, en favor de un arte que exprese sus sensaciones. Es importante tener en cuenta que el artista, al elegir los colores para una determinada pintura, no se basa en ninguna teoría científica, sino en la observación, en el sentimiento y en la experiencia de su propia sensibilidad.

Sin embargo no pienso lo mismo que pensaba entonces. O mejor, lo esencial de mi pensamiento no ha cambiado pero ha evolucionado y con él mis medios de expresión. Debo decir que no me arrepiento de ninguno de mis cuadros y no pintaría de otro modo ni uno solo de ellos si tuviera que volver a hacerlo. Siempre he tendido hacia el mismo objetivo si bien los caminos que he tomado para llegar a él no han sido nunca iguales.

Por fin, si en alguna ocasión cito el nombre de tal o cual artista es únicamente para resaltar las diferencias que puedan existir entre su estilo y el mío. El lector opinará, quizás, que no me ocupo demasiado de las obras de los otros pintores, pero si así lo hiciera me arriesgaría a ser acusado de opiniones injustas respecto a pintores en los cuales admiro seguramente su búsqueda y disfruto plenamente de sus realizaciones. Me he limitado pues a tomarlos como ejemplo y no para atribuirme ninguna superioridad sobre ellos, sino para destacar más claramente, mostrando lo que ellos han hecho, lo que yo he intentado por mi parte.

Aquello que persigo por encima de todo es la expresión y en varias ocasiones se me ha reconocido cierta habilidad aún a pesar de sostener que mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor nunca debe ser juzgado al margen de los medios que le son propios, porque sólo tiene valor si está aislado por tales medios que deben ser tanto más completos (y por completos no quiero decir complicados) cuanto más profundo sea su pensamiento. Yo no soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco.

Para mí, la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. La composición no es más

que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro cada elemento ha de estar a la vista y representar el papel que le corresponda, ya sea principal o secundario. Aquello que no tenga una utilidad concreta dentro del cuadro es, por esta misma razón, molesto. Toda obra comporta una armonía de conjunto y cualquier detalle superfluo podría tomar en el espíritu del espectador el lugar de otro detalle esencial.

La composición, que debe estar encaminada a lograr la expresividad, se modifica según la superficie a cubrir. Si yo tomo una hoja de papel de unas dimensiones determinadas, el dibujo que trace tendrá una relación necesaria con su formato. No podría repetir el mismo dibujo en otra hoja cuyas proporciones fueran diferentes, rectangular por ejemplo, en vez de cuadrada. Pero tampoco quedaría satisfecho con una simple ampliación en el caso de que tuviera que trasladarlo a una hoja de igual formato pero diez veces más grande. El dibujo ha de poseer una fuerza de expansión capaz de vivificar las cosas que le rodean. El artista que desee trasladar de una tela a otra tela mayor una composición deberá, si quiere conservar toda su expresión, concebirla de nuevo, modificar su aspecto y no simplemente ampliarla.

A través de los colores, basándose en su parentesco o bien en sus contrastes, pueden obtenerse efectos muy sugerentes. A menudo, cuando me dispongo a trabajar advierto, en el curso de la primera sesión, una serie de sensaciones directas y superficiales. Hace algunos años, sólo este resultado bastaba para satisfacerme. Si hoy me contentara tan sólo con esto, cuando pienso que veo más lejos, quedaría un vacío en mi cuadro. No habría hecho más que registrar las sensaciones fugaces de un instante, que no servirían para dar una imagen real de mí y que ni siquiera podría reconocer al día siguiente.

Lo que pretendo es llegar a ese grado de concentración de todas las sensaciones, que conforma el cuadro. Podría contentarme con una

obra en un primer bosquejo pero me aburriría enseguida y prefiero retocarla para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu. En otro tiempo no colgaba nunca mis telas en la pared porque me recordaban momentos de sobreexcitación y no me gustaba verlas de nuevo cuando me había tranquilizado. Hoy trato de trabajar en ellas con más calma y las reemprendo sin ninguna dificultad hasta que están concluidas.

Si por ejemplo he de pintar un cuerpo de mujer, primero le daré la gracia y el encanto característicos, pero se trata de infundirle algo más, de concentrar el significado de este cuerpo buscando sus líneas esenciales. El encanto será entonces menos aparente a primera vista, pero irá surgiendo a lo largo de la nueva imagen que habré obtenido y adquirirá un significado más total, más plenamente humano. Al haber desaparecido todo lo característico de un cuerpo femenino, el encanto ya no será tan notable, pero a pesar de ello existirá contenido en la concepción general de mi figura.

El atractivo, la ligereza, la frescura no son más que sensaciones fugaces. Si tengo empezado, por ejemplo, un cuadro de colores frescos y al cabo de un tiempo lo reanudo, el tono se hará, sin duda, más pesado. Al tono de antes le sucede otro que por su mayor densidad lo reemplaza ventajosamente si bien no resulta tan seductor a la vista. Los pintores impresionistas, Monet y Sisley en particular, reflejan una serie de sensaciones delicadas que no difieren mucho las unas de las otras: de ahí que sus cuadros se parezcan tanto entre sí. El término «impresionismo» describe perfectamente su estilo que consiste en reflejar impresiones fugaces. Pero ya no sirve, en cambio, para designar a ciertos pintores más recientes que rechazan la primera impresión por considerarla falaz. Una traducción rápida de un paisaje no refleja más que un instante de su duración. Yo siempre prefiero insistir sobre su naturaleza y sus características para conseguir así una mayor estabilidad en mi cuadro, aún a riesgo de que pierda parte de su atractivo.

Bajo esta sucesión de momentos que componen la existencia superficial de los seres y de las cosas y que los reviste de apariencias cambiantes, pronto desvanecidas, es posible descubrir un carácter más verdadero, más esencial, en el que el artista debe aplicarse para obtener una interpretación más duradera de la realidad. Cuando en el Louvre entramos en las salas dedicadas a la escultura de los siglos XVII o XVIII y observamos, por ejemplo, un Puget, es fácil darse cuenta de que la expresión es forzada y que se exagera hasta el punto de inquietar.

Algo parecido, aunque distinto, nos ocurre al entrar en los jardines de Luxemburgo: la actitud en la que los escultores han tomado el modelo es siempre aquella que comporta un gran desarrollo de todos los miembros del cuerpo y una fuerte tensión en los músculos. Pero el movimiento así interpretado no corresponde a nada en la naturaleza: cuando lo sorprendemos en una instantánea, la imagen que retenemos no recuerda a nada que hayamos visto nunca. El movimiento captado en el momento de su acción no tiene sentido para nosotros si no aislamos la sensación presente de aquella que le precede y de aquella que le sigue.

Hay dos modos de expresar las cosas: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte. Alejándose de la *representación* literal del movimiento es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza. Miremos una estatua egipcia: nos parece rígida; sin embargo sentimos en ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, animado a pesar de su rigidez. También el arte de los antiguos griegos se caracteriza por su serenidad: un hombre que lanza el disco es representado en el momento en que se incorpora, o por lo menos, en el caso de que el escultor haya querido tomarlo en la posición más tensa y precaria de su movimiento, lo habrá hecho «resumiéndolo» en un escorzo capaz de restituir el equilibrio y suscitar la idea de duración. El movimiento en sí mismo es inestable y no es coherente con una realidad inmóvil como una estatua, a menos que el artista no haya tenido plena consciencia de todo el desarrollo de la acción, del que sólo sorprende un instante.

Es necesario que decida con mucha precisión el carácter del objeto

o del cuerpo que quiero pintar. Para ello estudio rigurosamente los medios de que dispongo: si marco un punto negro sobre una hoja en blanco, por mucho que me aleje de la hoja, el punto seguirá siendo visible: es una escritura clara. Pero si junto a este punto añado otro y después un tercero, empieza a haber confusión. Para que el punto conserve su valor, es necesario que lo vaya agrandando a medida que añado algún otro signo sobre el papel.

Si sobre una tela blanca extiendo diversas «sensaciones» de azul, verde, rojo, a medida que añada más pinceladas, cada una de las primeras irá perdiendo importancia. He de pintar por ejemplo un interior: tengo ante mí un armario que me produce una sensación de rojo vivísimo y utilizo entonces un tono rojo que me satisface. Entre este rojo y el blanco de la tela se establece una relación. Si luego pongo al lado un verde o bien pinto el suelo de amarillo, seguirán existiendo entre el verde o el amarillo y el blanco de la tela relaciones que me satisfagan. Pero estos tonos diferentes pierden fuerza en contacto con los otros, se apagan mutuamente. Es necesario, pues, que las diversas tonalidades que emplee estén equilibradas de tal manera que no puedan anularse recíprocamente. Para ello debo poner orden en mis ideas: la relación entre los diferentes tonos ha de establecerse de manera que sea capaz de exaltarlos en vez de anularlos. Una nueva combinación de colores sucederá entonces a la primera y ofrecerá la totalidad de mi representación. Me he sentido obligado a trasponer los colores y por eso parece que mi cuadro ha cambiado totalmente cuando, a consecuencia de sucesivas modificaciones, el rojo ha reemplazado al verde como tonalidad dominante, por ejemplo. No consigo copiar servilmente la naturaleza sino que me siento forzado a interpretarla y a someterla al espíritu del cuadro. Una vez que he dado con todas las relaciones tonales, el resultado es un acorde vivo de colores, una armonía análoga a la de una composición musical.

En mi opinión, todo el problema reside en la concepción. Así pues, es necesario tener desde el principio una visión clara del conjunto.

Podría citar a un gran escultor que nos ha dejado fragmentos admirables, pero para el que una composición no era más que eso: un conjunto de fragmentos. La expresión resultante es entonces necesariamente confusa.[3] Observemos en cambio un cuadro de Cézanne: todo está tan bien combinado que, a cualquier distancia, y sea cual fuere el número de personajes, se pueden distinguir claramente los distintos cuerpos y apreciar cómo se enlazan sus miembros. Si hay orden y claridad en el cuadro es porque desde el principio ese orden y esa claridad ya existían en el espíritu del pintor, o bien porque el pintor tenía conciencia de esta necesidad. Los miembros pueden cruzarse, enlazarse, pero cada uno de ellos permanece siempre, para el espectador, unido al mismo cuerpo y participando de la idea de cuerpo: desaparece así toda confusión.

El color debe tender ante todo a servir lo mejor posible a la expresión. Siempre coloco todos mis tonos sin juicio previo. Si al principio, posiblemente sin ser consciente de ello, un determinado tono me seduce u obsesiona más que otro, cuando he concluido definitivamente el cuadro me doy cuenta de que he respetado ese tono mientras modificaba y transformaba progresivamente todos los demás. La cualidad expresiva de los colores se me impone de manera puramente instintiva. Para pintar un paisaje otoñal, no intentaré recordar cuáles son los tonos que corresponden a esta estación, sino que me inspiraré únicamente en la sensación que el otoño me procura: la pureza glaciar del cielo, de un azul agrio, expresará esta estación del año tan bien como los matices del follaje. Mi misma sensación puede variar: el otoño puede ser dulce y cálido como una prolongación del verano, o por el contrario, fresco con un cielo helado y árboles amarillo-limón que dan precisamente impresión de frío y anuncian el invierno.

La elección de mis colores no descansa en teorías científicas; se basa en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad. Inspirándose en ciertas páginas de Delacroix, un artista como Sig-

[3] Alusión a Rodin.

nac se interesa por los tonos complementarios cuyo conocimiento teórico le induce a emplear aquí tal tono y más allá tal otro. Yo, en cambio, trato simplemente de emplear los colores capaces de transcribir mis sensaciones. Existe una proporción necesaria de todos que mientras no la he obtenido en todas las partes de mi cuadro, me induce constantemente a modificar la forma de una figura, a transformar mi composición y proseguir indefinidamente mi trabajo. Después llega el momento en que todas las partes han encontrado sus relaciones definitivas y a partir de entonces ya me sería imposible realizar el más mínimo retoque en el cuadro sin rehacerlo totalmente.

En realidad estoy convencido de que la teoría misma de los complementarios no es absoluta. Estudiando las obras de los pintores cuyo conocimiento de los colores se basa en el instinto y el sentimiento, en una constante analogía de sus sensaciones, podrían concretarse algunos aspectos de las leyes del color y ampliar los límites de la teoría cromática tal como es aceptada actualmente.

Lo que más me interesa no es la naturaleza muerta ni el paisaje: es la figura humana. Sólo ella me permite expresar bien el sentimiento, por así llamarlo, religioso que tengo de la vida. No me entretengo en detallar todos los pormenores de un rostro ni en pintarlos uno a uno en toda su exactitud anatómica. Si tengo por ejemplo un modelo italiano que a primera vista sólo sugiere la idea de una existencia puramente animal, no tardaré mucho en descubrir en él sus rasgos esenciales y en penetrar entre las líneas de su rostro, aquellas que traducen el carácter de profundidad que existe en todo ser humano. Una obra debe llevar en sí misma todo su significado e imponerlo al observador antes de que éste conozca el tema. Cuando contemplo los frescos del Giotto en Padua,[4]

[4] «He encontrado tres reproducciones del Giotto de Padua y se las envío. Giotto representa para mí la cumbre de mis deseos, pero el camino que lleva hacia algo equivalente en nuestra época es demasiado importante para una sola vida. Sin embargo las etapas son

no me interesa averiguar de qué episodio de la vida de Cristo se trata, pues comprendo inmediatamente el sentimiento que se desprende de cada pintura, porque está en las líneas, en la composición, en el color, y el título no hará más que confirmar mi impresión.

Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descanse de sus fatigas físicas. A menudo se discute acerca del valor de los diferentes procedimientos y sobre sus relaciones con los distintos modos de ser de cada uno. Se distingue entonces entre los pintores que trabajan directamente del natural y los que únicamente utilizan la imaginación. Por mi parte, no creo que haya que adoptar uno de estos dos métodos con exclusión del otro. Puede muy bien darse el caso del artista que emplea a veces uno y a veces otro, ya porque sienta la necesidad de la presencia de los objetos para recibir sensaciones y así estimular sus facultades creadoras, ya porque sus sensaciones estén previamente clasificadas; tanto en un caso como en el otro podrá llegar a aquella síntesis que constituye el cuadro. Con todo, creo que la vitalidad y la fuerza de un artista pueden ser valorados en la medida en que, bajo la impresión directa de un espectáculo natural, sea capaz de organizar sus sensaciones y volver repetidas veces y en días distintos a un mismo estado de ánimo que le permita continuar expresando las mismas sensaciones: semejante poder requiere un hombre lo suficientemente dueño de sí mismo como para imponerse una disciplina.

Los medios más simples son los que permiten al pintor expresarse de la mejor manera. Si teme la trivialidad, no escapará a ella presentándose con rarezas, ni abandonándose a extravagancias y a excentricidades en el color y en el dibujo. Sus medios deben derivar necesariamente de

interesantes.» (Carta a Bonnard, 7 de mayo 1946). «Correspondencia Matisse-Bonnard», publicada por Jean Clair, *La Nouvelle Revue Française*, n.º 211-212, julio-agosto 1970).

su temperamento. Debe poseer esa simplicidad de espíritu que le llevará a creer que no ha pintado más que lo que ha visto. Siempre me ha gustado la frase de Chardin: «Utilizo toda la pintura que hace falta hasta conseguir el parecido», y ésta otra de Cézanne: «Quiero dar la imagen», y también aquella de Rodin: «Copiad la naturaleza». Vinci decía: «Quien sabe copiar, sabe crear». Los artistas que siguen un estilo de ideas preconcebidas y se apartan voluntariamente de la naturaleza están de espaldas a la verdad. El artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es facticio, pero cuando se pone a pintar, ha de sentir que está copiando la naturaleza. Y si alguna vez se aparta de ella, debe hacerlo con la convicción de que de esta manera conseguirá reflejarla más ampliamente.

Quizás el lector de estas notas esperaba encontrar otros puntos de vista diferentes sobre la pintura y me recrimine el haber insistido una y otra vez sobre lugares comunes. A esto, le respondería que no hay verdades nuevas. El papel del artista, como el del erudito, consiste en tomar las verdades comunes que le han sido repetidas una y otra vez, pero que cobrarán para él un nuevo sentido y que hará suyas el día que haya capturado su significado profundo. Si los aviadores nos explicaran sus descubrimientos, nos relataran cómo pudieron abandonar la Tierra y lanzarse al espacio, nos confirmarían simplemente los principios más elementales de la física que otros inventores menos afortunados descuidaron.

Para un artista nunca está de más que alguien le ponga al corriente sobre sí mismo y por esto me alegra tanto haberme enterado de cual es mi punto flaco. En la *Revue Hebdomadaire*, el Sr. Peladan reprocha a unos cuantos pintores, entre los cuales creo que debo incluirme, hacerse llamar «fauves» y vestirse como todo el mundo, de forma que su prestancia no está muy por encima de la del encargado de sección de unos grandes almacenes. ¿Tan sólo en eso reside el genio? Por lo que a mí respecta, que el Sr. Peladan se tranquilice: a partir de mañana mismo, me haré llamar Zar y me vestiré de nigromante.

En el mismo artículo, este excelente escritor afirma que no pinto honestamente, afirmación por la que tendría todo el derecho a molestarme si no hubiera tenido el cuidado de completar su parecer con una definición restrictiva: «Por honestamente entiendo el respeto del ideal y de las reglas». Pero lamentablemente no nos dice dónde están esas reglas. Si existieran realmente y fuera posible aprenderlas, tal como sería mi deseo, ¡cuántos artistas sublimes tendríamos entre nosotros!

No existen reglas al margen de los individuos: si no cualquier profesor tendría el mismo genio de Racine. No hay nadie que no sea perfectamente capaz de repetir hermosas sentencias, pero sólo unos pocos penetrarán su sentido. Estoy dispuesto a admitir que de la obra de un Rafael o de un Tiziano se desprende un conjunto de reglas más completo que de la de un Manet o de un Renoir, sin embargo las reglas que encontramos en Manet o en Renoir son aquellas que convenían a su naturaleza y prefiero la menor de sus pinturas a todas las de aquellos pintores que se contentaron con plagiar *La Venus del perrito* o *La Virgen del jilguero*. Estos últimos no habrían marcado un cambio para nadie, porque queramos o no queramos, pertenecemos a nuestro tiempo y compartimos sus opiniones, sus sentimientos e incluso sus errores. Todos los artistas llevan la huella de su época, pero los grandes artistas son aquellos en los que está marcada más profundamente. La que ahora vivimos la refleja mejor Courbet que Flandrin, Rodin que Frémiet. Tanto si queremos como si no, y por mucho que insistamos en considerarnos exiliados, se establece entre nuestra época y nosotros una solidaridad a la cual ni siquiera el señor Peladan puede escapar. Ya que puede que sean sus libros los que los estudiosos del futuro tomarán como ejemplo, cuando quieran demostrar que nadie en nuestros días comprendió absolutamente nada del arte de Leonardo de Vinci.

Henri Matisse: *Sobre arte* (trad. Mercedes Casanovas), Barcelona, Barral Editores, 1974.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV.: *Los Matisse de Leningrado*, Museo Picasso, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1989.

AA.VV.: *André Derain*, Catálogo de la exposición, Museo Picasso, Barcelona, 1997.

ARAGÓN, L.: *Henri Matisse*, Filadelfia, Catalogue de l'Exposition, Museum of Fine Arts, 1948.

ARAGÓN, L.: *Henri Matisse*, 2 vols. París, Gallimard, 1971.

BARR, A. H., Jr.: *Matisse, his Art and his Public*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1951.

DENVIR, B.: *El fauvismo y el expresionismo*, Barcelona, ed. Labor, 1975.

DIEHL, G.: *Les Fauves*, París, Hachette, 1943.

ELDERFIELD, J.: *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983.

–: *The drawings of Henri Matisse*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

–: Henri Matisse. A retrospective, The Museum of Modern Art, Catálogo de la exposición, Nueva York, 1992.

ELSEN, A.: *The Sculpture of Henri Matisse*, Nueva York, Abrams, 1972.

LEYMARIE, J.: *Le Fauvisme*, Ginebra, Skira, 1959.

LUZ, M.ª y CARRA, M.: *La obra pictórica de Matisse*, Barcelona, Noguer, 1976 (1971).

MANNERING, J.: *El arte de Matisse*, Polígrafa, Barcelona, 1982.

MATISSE, H.: *Sobre arte*, Barcelona, Barral Editores, 1978 (1972).

MONOD-FONTAINE, I.: *Matisse*, París, Centre Pompidou, 1979.

SCHNEIDER, P.: *Henri Matisse exposition du centenaire*, Catálogo de la exposición, París, Grand Palais, 1970.

–: *Matisse*, París, Flammarion, 1984.

En nuestra complicada y confusa época tenemos formas que asimismo conmueven a cualquiera, como la danza del fuego al negro o el misterioso tambor del faquir al indio. El científico está como soldado junto al hijo de un campesino. Ambos desfilan por igual al son de la marcha, tanto si quieren como si no. En el cinematógrafo se asombra el profesor al lado de la criada. En el teatro de variedades la bailarina, coloreada a la manera de las mariposas, encanta a las parejas de enamorados de un modo tan intenso como el solemne sonido del órgano en una catedral gótica conmueve a los creyentes y a los no creyentes. Las formas son expresiones intensas de vida intensa. La diferencia entre todas estas expresiones estriba en el material, palabra, color, sonido, madera, metal. No es necesario comprender cada forma. Tampoco se necesita leer cada lengua. El ademán despectivo que hasta hoy emplean los entendidos en arte y los artistas respecto a las formas artísticas de los pueblos primitivos, en el ámbito de la etnología o de la artesanía, resulta cuando menos sorprendente.

Lo que colgamos como cuadro en la pared es algo, en principio, similar a los postes tallados y pintados de las cabañas de los negros. Para el negro, el ídolo es la forma palpable de una idea incomprensible, la personificación de un concepto abstracto. Para nosotros el cuadro es la forma palpable del recuerdo vago e impreciso de un difunto, de un animal, de una planta, de todas las maravillas de la naturaleza, de lo rítmico.

¿No surge el retrato del Dr. Gachet de Van Gogh de una vida espiritual parecida a la que da lugar a la extraña caricatura grabada en madera de un japonés?

La máscara del demonio de la enfermedad de Ceilán es el gesto de terror de un pueblo primitivo con el que los hechiceros conjuran a los enfermos. Para los adornos grotescos de la máscara hallamos analogías en los monumentos arquitectónicos del gótico, en las construcciones casi desconocidas e inscripciones de la jungla de México. Lo que son las flores marchitas para el retrato del médico europeo, eso mismo son los

cadáveres marchitos para la máscara del que conjura las enfermedades. Las obras en bronce fundido de Benin en el África Occidental (descubiertas en el año 1889), los ídolos de la isla de Pascua del extremo del océano Pacífico, el cuello del jefe indio de Alaska y la máscara de madera de Nueva Caledonia hablan el mismo lenguaje vigoroso que las quimeras de Nôtre Dame y la losa sepulcral de Francfort.

A despecho de la estética europea, en cualquier lugar existen formas que hablan idiomas nobles. Ya en el juego de los niños, en el sombrero de la *cocotte*, en la alegría de un día soleado se materializan de manera silenciosa ideas invisibles.

Las alegrías, las penas del hombre, de los pueblos, se hallan detrás de las inscripciones, de los cuadros, de los templos, de las catedrales y máscaras, detrás de las obras musicales, de las obras de teatro y de las danzas. Donde no están, donde las formas se tornan vacías e infundadas, allí tampoco hay arte.

Vasili Kandinsky:[3] «De lo espiritual en el arte»[4]

La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo.

El triángulo se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia

[3] Vasili Kandinsky (1866-1944), artista de origen ruso, se hallaba afincado en Alemania antes de iniciarse el presente siglo. Ya en 1902 fundó con otros artistas alemanes en Munich el grupo *Die Phalanx* que constituiría un precedente del grupo mucho más conocido, *Der Blaue Reiter*, aparecido en 1911. Se considera a Kandinsky como el iniciador de la pintura abstracta con toda una serie de obras realizadas en 1910. En esa época, sin embargo, Kandinsky no abandona por completo la figuración y, durante cuatro años, coexisten composiciones abstractas con otras figurativas. En todas ellas el color y las manchas constituyen los elementos esenciales de la composición.

adelante y hacia arriba; donde «hoy» se halla el vértice más alto, estará «mañana» la próxima sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice más alto y resulta ser un disparate incomprensible al resto del triángulo, mañana será contenido razonable y sentido de la vida de la segunda sección.

En el extremo del vértice más alto a veces se halla un solo hombre. Su contemplación gozosa es igual a su incomensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden, indignados le llaman farsante o loco. Así se encontró Beethoven en su vida, denostado y solitario en la cumbre. ¿Cuántos años se necesitaron para que una sección más amplia del triángulo alcanzara la posición que él ocupó antaño solo? Y pese a todos los monumentos, ¿han ascendido verdaderamente tantos hasta esa cima?

En todas las secciones del triángulo hay artistas. Todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para su entorno y ayuda al movimiento del reacio carro. Si por el contrario no posee esa

[4] Kandinsky publicó *De lo espiritual en el arte* en diciembre de 1911 en la editorial R. Piper & Co. de Múnich, aunque la fecha que aparece en el libro es la de 1912. Durante ese mismo año salieron dos ediciones más y, tan sólo dos años más tarde, la editorial Constable & Co. Ltd. de Londres y Boston, lo publicó en inglés. El título original en alemán era *Über das Gesitige in der Kunst*, mientras que en inglés apareció como *The Art of Spiritual Harmony*. Tal y como haría constar el propio Kandinsky en su obra *Rückblicke*, publicada por Sturm Verlag en Berlín en 1913, *De lo espiritual en el arte* era una recopilación de anotaciones, escritas durante los primeros años del siglo. Más tarde, el artista se limitaría a recoger todas esas anotaciones en torno al arte y las ordenaría para configurar su libro.

Es interesante advertir que dicha obra fue publicada por Piper & Co.,l a misma editorial que se encargó de editar el famoso *Almanaque* de *Der Blaue Reiter*. La idea de Kandinsky tanto en su propio libro como en el almanaque consistía en despertar la capacidad de captar lo espiritual en las costas materiales y abstractas; jamás deberían entenderse como textos de carácter programático, tal como hace constar el propio artista.

Traducción castellana. *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós 1.ª ed., 2.ª reimp. 1998.

aguda visión o la utiliza para fines más bajos o renuncia a ella, sus compañeros de sección le comprenderán y le ensalzarán. Cuanto más grande sea la sección y cuanto más bajo su nivel, tanto mayor será la masa que comprenda el discurso del artista. Naturalmente cada sección siente consciente o (la mayoría de las veces) inconscientemente hambre de pan espiritual. Este pan se lo dan sus artistas; mañana la sección siguiente tenderá sus manos hacia él.

Esta exposición esquemática no agota la imagen total de la vida espiritual. Entre otras cosas no muestra una de sus facetas negativas, una gran mancha muerta y negra. Porque sucede muchas veces que ese pan espiritual se convierte en el alimento de los que ya habitan en una sección superior. Para éstos, el pan se convierte en veneno: en pequeñas dosis actúa de tal manera que el alma desciende paulatinamente de una sección superior a otra inferior; consumido en dosis grandes, el veneno conduce a la caída, que arroja al alma a secciones cada vez más bajas. En una de sus novelas, Sienkiewicz compara la vida espiritual con la natación: el que no trabaja incansablemente y lucha sin cesar contra el naufragio acaba por hundirse sin remedio. Las dotes de un hombre, el talento (en el sentido del Evangelio), se convierten en una maldición, no sólo para el artista que posee ese talento, sino para todos los que prueban ese pan venenoso.

El artista utiliza su fuerza para satisfacer bajas necesidades; en una forma aparentemente artística presenta un contenido impuro, atrae hacia sí los elementos débiles, los mezcla constantemente con elementos malos, engaña a los hombres y les ayuda a engañarse a sí mismos, convenciendo a los demás de que tienen sed espiritual y que apagan esa sed en una fuente pura. Tales obras no impulsan hacia arriba el movimiento, sino que lo frenan, echan atrás los elementos progresivos y expanden la peste en torno suyo.

Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son períodos de decadencia en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a

otras inferiores y todo el triángulo parece estar detenido. Parece moverse hacia abajo y hacia atrás. En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan sólo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que sólo sirve y sólo puede servir al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto.

Los hambrientos y visionarios aislados son ridiculizados o tenidos por anormales. Las pocas almas que no se hunden en el sueño y sienten un oscuro deseo de vida espiritual, de saber y progreso, se lamentan desoladas en medio del grosero coro de materialismo. La noche espiritual se cierne más y más. Las tinieblas grises caen sobre las almas atemorizadas y sus superiores, acosados y debilitados por la duda y el miedo, prefieren a veces el oscurecimiento paulatino a la súbita y violenta caída en la negrura.

El arte que en estas épocas vive humillado, es utilizado exclusivamente para fines materiales. Busca su contenido en la «dura materia», ya que no conoce la exquisita. Los objetos, cuya reproducción cree su única meta, permanecen inmutables. El «qué» del arte desaparece *«eo ipso»*. La única pregunta que interesa es la de «cómo» se representa determinado objeto en relación con el artista. El arte pierde el alma.

El arte sigue por el camino del «cómo», se especializa, sólo es comprensible a los mismos artistas, que empiezan a quejarse de la indiferencia del espectador hacia sus obras. Como en esas épocas el artista no necesita decir mucho y resalta y sobresale por un mínimo de «diferencia» que aprecian determinados círculos de mecenas y conocedores (¡lo que puede traer consigo grandes beneficios materiales!), un gran número de personas superficialmente dotadas y hábiles se lanza sobre el arte que aparentemente se conquista con tanta facilidad. En cada «centro cultural» viven miles y miles de esos artistas, de los que la mayoría no busca más que una nueva manera de crear millones de obras de arte sin entusiasmo, con el corazón frío y el alma dormida.

La competencia arrecia. La carrera en pos del éxito lleva a una búsqueda cada vez más externa. Pequeños grupos que por casualidad han logrado sobresalir de este caos de artistas y obras se parapetan en sus posiciones conquistadas. El público, abandonado atrás, mira sin comprender, pierde el interés por un arte de este tipo y le vuelve tranquilamente la espalda.

Pero a pesar de toda la ceguera, a pesar del caos y de la carrera desafortunada, el triángulo espiritual se mueve en la realidad, despacio, pero con seguridad y fuerza indómita, hacia adelante y hacia arriba.

Moisés, invisible, baja de la montaña y ve la danza en torno al becerro de oro. Pero a pesar de todo trae una nueva sabiduría a los hombres.

El artista es el primero que oye sus palabras, imperceptibles para las masas, y sigue su llamada. Al principio inconscientemente y sin darse cuenta. Ya en la misma pregunta «cómo» se halla escondido el principio de su curación.

Aunque este «cómo» no tenga frutos, en la misma «diferencia» (lo que aún hoy llamamos «personalidad») se halla una posibilidad de no ver sólo lo puramente duro y material en el objeto, sino también lo que es menos corpóreo que el objeto del período realista, que se intentó sólo reproducir «tal y como es», «sin fantasear».

Si además este «cómo» encierra la emoción anímica del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil, el arte inicia el camino sobre el que más adelante encontrará infaliblemente el perdido «qué», el «qué» que constituirá el pan espiritual del despertar que se inicia. Este «qué» no será ya el «qué» material y objetivo del período superado, sino un *contenido artístico*, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el «cómo») no puede llevar una vida completa y sana, al igual que un individuo o un pueblo.

Este «qué» es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios».

[...]

El triángulo espiritual se mueve lentamente hacia adelante y hacia arriba. Actualmente una de las secciones inferiores más amplias recibe las primeras consignas del «credo» materialista, desde el punto de vista religioso sus componentes llevan diversos títulos: se llaman judíos, católicos, protestantes, etc. En realidad son ateos, como reconocen abiertamente algunos de los más audaces o de los más limitados. El «cielo» se ha vaciado. «Dios ha muerto». Políticamente hablando, son partidarios de la representación popular o republicanos. El miedo, la repugnancia y el odio que sintieron en el pasado por estas opiniones políticas se han vuelto contra la anarquía, que no conocen y de la que sólo captan el nombre terrible. Económicamente, estas gentes son socialistas. Afilan la espada de la justicia para asestar a la hidra capitalista un golpe mortal y cortar la cabeza del mal. Como los habitantes de esta gran sección del triángulo nunca han resuelto un problema con independencia, como siempre les han conducido en el carro de la Humanidad hombres dispuestos al sacrificio y siempre superiores a ellos, no saben nada de ese esfuerzo que siempre han contemplado desde una gran distancia. Por eso se imaginan que es muy fácil empujar y creen en recetas indiscutibles y en remedios infalibles.

La sección descrita atrae ciegamente a la sección inferior que la sigue, aunque ésta se aferra a la vieja posición, se resiste con miedo de caer en lo desconocido y ser engañada.

Las secciones superiores no sólo son ciegamente ateas, sino que fundamentan su ateísmo con frases ajenas (por ejemplo, la frase de Virchow, indigna de un científico: «He disecado muchos cadáveres y nunca he encontrado un alma»). En general, políticamente son republicanas, conocen diversos usos parlamentarios, leen los artículos políticos de fondo de los periódicos. Económicamente son socialistas de diverso matiz, y fundamentan sus «convicciones» con muchas citas (desde *Emma* de Schweitzer hasta la *Ley férrea* de Lasalle y *El capital* de Marx, etc.).

En las secciones superiores aparecen otras rúbricas, que faltaban en las hasta ahora descritas: Ciencia y Arte, a las que pertenecen también Literatura y Música.

Científicamente hablando, estas gentes son positivas y sólo aceptan aquello que es susceptible de ser pesado y medido. Para ellos, todo lo demás es el mismo disparate nocivo que ayer fueron, según ellos, las teorías *hoy «demostradas»*.

En el terreno del arte son naturalistas que aceptan y valoran hasta cierto límite, trazado por otros, y por eso digno del mayor respeto, la personalidad, la individualidad y el temperamento del artista.

Sin embargo, a pesar del evidente orden, de la seguridad y de los principios infalibles, hay un miedo latente en estas secciones superiores, hay una confusión, un titubeo y una inseguridad como en las mentes de los pasajeros de un grande y seguro transatlántico cuando la tierra firme desaparece en las nieblas; en alta mar se acumulan nubes negras y el viento tenebroso amontona el agua en negras montañas. Esto se lo deben a su formación intelectual. Saben que el científico, el político, el artista hoy venerado, no era ayer más que un ambicioso, un charlatán y un tramposo, blanco de todas las burlas e indigno de toda consideración.

A medida que se asciende dentro del triángulo espiritual, se van acentuando los contornos de este miedo, de esta inseguridad. En primer lugar, existen aquí y allá ojos que saben ver, cabezas capaces de asociar. Los hombres así dotados se preguntan si la verdad de anteayer fue derribada por la de ayer y aquella por la de hoy, ¿no es posible también, que la de hoy sea derrocada por la de mañana? Y los más valientes contestan: «Es posible».

En segundo lugar, hay ojos que saben ver lo que la ciencia actual «aún no ha explicado». Estos hombres se preguntan: ¿Llegará la ciencia a resolver estos enigmas por el camino que lleva desde hace tanto tiempo? Y, si llega, ¿podremos fiarnos de su respuesta?

En estas secciones se hallan también sabios profesionales, que recuerdan como, en su día, fueron recibidas por las Academias teorías ahora indiscutibles y aceptadas por esas mismas Academias. También

hay expertos del Arte que escriben libros elogiosos y profundos sobre el arte que ayer era absurdo. Con estos libros levantan las barreras, sobre las que el Arte ha saltado ya, y erigen nuevas que, según ellos, permanecerán fijas y para siempre válidas. Por este empeño no se dan cuenta de que no construyen barreras delante, sino detrás del Arte. Si se percatan de ello, mañana escribirán nuevos libros y rápidamente las trasladarán un poco más allá. Hasta que no comprendan que el principio externo del Arte no tiene validez más que para el pasado y nunca para el futuro, su actividad no sufrirá ningún cambio. No existe una teoría de este principio para el camino futuro que se sitúe en el reino de lo no-material. No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún materialmente. El espíritu que conduce al reino de mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista). La teoría es la luz que ilumina las normas cristalizadas del ayer y de todo lo que precedió al ayer.

Si seguimos ascendiendo, encontramos una confusión aún mayor, como en una gran ciudad firmemente construida según las reglas matemáticas y arquitectónicas, que, de pronto, fuera sacudida por una fuerza inconmensurable. Los hombres que la habitan viven, de hecho, en una ciudad espiritual, en la que actúan de pronto fuerzas con las que no contaron los arquitectos y matemáticos espirituales. Una parte del grueso muro se ha desmoronado como un juego de naipes. Una torre, que se yergue hacia el cielo, gigantesca, construida sobre muchos pilares espirituales, delicados pero «inmortales», yace en ruinas. El viejo cementerio olvidado se estremece. Viejas tumbas olvidadas se abren y espíritus olvidados salen de ellas. El sol construido con tanto arte muestra manchas y se oscurece. ¿Dónde están las reservas para la lucha contra las tinieblas?

En esta ciudad viven también seres sordos, atontados por una sabiduría ajena a ellos, que no oyen la caída; seres ciegos porque les ha cegado la sabiduría ajena, que dicen: «Nuestro sol cada vez da más luz, pronto veremos desaparecer las últimas manchas». Pero también estos hombres oirán y verán.

Más arriba todavía ya no existe *miedo*. Allí está en marcha un trabajo que sacude intrepidamente los pilares erigidos por los hombres. Allí están los sabios profesionales que analizan una y otra vez la materia, que no tienen miedo a ninguna pregunta y que, finalmente, ponen en tela de juicio la misma materia sobre la que ayer descansaba todo y sobre la que se apoyaba todo el universo. La teoría de los electrones, es decir de la electricidad en movimiento, que ha de sustituir por completo a la materia, dispone actualmente de arriesgados constructores que traspasan por todas partes los límites de la prudencia y sucumben en la conquista de la nueva fortaleza de la ciencia: como soldados que se olvidan de sí mismos y se sacrifican por los demás en el asalto desesperado de una fortaleza obstinada. Pero «no hay fortaleza que no pueda tomarse». Por otro lado, los descubrimientos que la ciencia de ayer solía saludar con la palabra «charlatanería», aumentan, o quizá tengamos más a menudo noticia de ellos. Incluso los periódicos, en gran parte lacayos obedientes del éxito y de la plebe, que comercian con «lo que gustéis», se ven obligados a veces a reducir o a evitar el tono irónico de sus informaciones sobre los «milagros». Diversos científicos, entre los que se hallan materialistas puros, dedican sus esfuerzos al análisis científico de fenómenos enigmáticos que no pueden negarse ni callarse. Finalmente aumenta el número de personas que no tiene fe en los métodos de la ciencia materialista aplicados a la «no-materia» o a la materia que no es asequible a nuestros sentidos. Así como el arte busca ayuda entre los primitivos, estas gentes se vuelven en busca de ayuda hacia tiempos casi olvidados y a sus métodos casi olvidados. Estos aún están vivos entre pueblos que nosotros acostumbramos a compadecer y a despreciar desde la altura de nuestros conocimientos.

A estos pueblos pertenecen, por ejemplo, los hindús, quienes de vez en cuando presentan realidades misteriosas ante los sabios de nuestra cultura. Realidades que no se tienen en cuenta o que se descartan como moscas molestas con explicaciones y palabras superficiales. La Sra. H. P. Blawatzky ha sido seguramente la primera que, tras largas estancias

en la India, ha anudado un lazo fuerte entre esos «salvajes» y nuestra cultura. De ahí parte uno de los más importantes movimientos espirituales que une hoy a un gran número de personas y que incluso ha creado una forma material de esta unión espiritual: la Sociedad Teosófica. Está constituida por logias que intentan aproximarse por el camino del conocimiento interior, a los problemas del espíritu. Sus métodos, en total contraposición a los positivistas, se derivan en principio de los métodos ya existentes, que reciben de nuevo una forma relativamente precisa.

La teoría teosófica, que es la base del movimiento, fue formulada por Blawatzky en una especie de catecismo en el que el alumno encuentra las respuestas concretas del teósofo a todas sus preguntas. Teosofía significa, según palabras de Blawatzky, «verdad eterna» (p. 248). «El nuevo emisario de la verdad hallará a la Humanidad preparada para recibir su mensaje gracias a la sociedad teosófica: encontrará una forma de expresión con la que vestir las nuevas verdades, una organización que en cierto sentido espera su llegada para hacer desaparecer los obstáculos materiales y las dificultades de su camino» (página 250). Blawatzky supone que «en el siglo XXI la tierra será un cielo, comparada con lo que ahora es». Con estas palabras termina el libro. Aunque la tendencia de los teósofos a crear una teoría y su alegría un tanto precipitada por dar respuesta rápida a la eterna e inmensa pregunta, pueden inspirar un cierto escepticismo al observador, el amplio movimiento espiritual es real. En el ambiente espiritual funciona como un poderoso agente que, también de esta forma, conseguirá una promesa de salvación para los corazones desesperados y envueltos en tinieblas y noche. Con él aparece una mano que indica el camino y ofrece ayuda.

Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche), se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo.

La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran oscuridad que aparece apenas esbozada. Se oscurecen a sí mismos, se hacen sombríos. Por otro lado se apartan del contenido sin alma de la vida actual y se vuelcan hacia temas y ambientes que dejan campo libre a los afanes y a la búsqueda no-material del alma sedienta.

Uno de estos poetas en el campo de la Literatura es Maeterlinck, quien nos introduce en un mundo fantástico o, mejor dicho, sobrenatural. Sus *Princesse Maleine, Sept Princesses, Les Aveugles*, etc., no son seres humanos de tiempos pasados, como pueden parecernos los héroes estilizados de Shakespeare. Son directamente almas que buscan entre nieblas, que corren peligro de ahogarse en la niebla, y sobre las que flota una fuerza invisible y tenebrosa.

La tiniebla espiritual, la inseguridad de la ignorancia y el miedo ante ella, constituyen el mundo de sus héroes. Maeterlinck es quizás uno de los primeros profetas, uno de los primeros informadores-artistas y visionarios de la decadencia que hemos descrito. El oscurecimiento de la atmósfera espiritual, la mano destructora y al mismo tiempo dirigente, su miedo desesperado, el camino perdido, el guía ausente, se reflejan claramente en estas obras.

Maeterlinck crea su atmósfera con medios puramente artísticos. Los medios materiales (castillos sombríos, noches de luna, pantanos, viento, lechuzas, etc.) juegan un papel simbólico y son utilizados como música interior.

El medio principal de Maeterlinck es la palabra. *La palabra es un sonido interno* que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una «vi-

bración» en el corazón. El árbol *verde, amarillo* y *rojo* de la pradera es únicamente del árbol que sentimos dentro de nosotros cuando oímos la palabra *árbol*. El empleo hábil (según la intuición poética) de una palabra, la repetición, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas, conducen no sólo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Finalmente, la continuada repetición de una palabra (que constituye un juego predilecto de la juventud, que luego se olvida) hace que ésta pierda el sentido externo del nombre. Del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro sonido de la palabra. Quizás oigamos inconscientemente este sonido «puro» también en consonancia con el objeto real o con el objeto abstracto. En el último caso, el sonido puro está en primer plano y actúa directamente sobre el alma. Ésta vibra con una vibración «sin objeto» que es más complicada, yo diría más «trascendente» que la conmoción anímica provocada por una campana, una cuerda, una madera que cae, etc. Aquí se abren grandes perspectivas para la literatura del futuro. Embrionalmente, Maeterlinck ya utiliza esta fuerza de la palabra en, por ejemplo, *Serres chaudes*. En manos de Maeterlinck, una palabra, a primera vista neutral, tiene resonancias oscuras. Una palabra sencilla, habitual (por ejemplo: cabello), utilizada con el sentimiento acertado, puede propagar la atmósfera de abatimiento y desesperación. Ésta es precisamente la manera de Maeterlinck. Nos enseña el camino por el que pronto comprendemos que truenos, rayos y luna entre nubes veloces, son medios materiales externos que en el escenario, más aún que en la naturaleza, se asemejan al «coco» de los niños. Los medios verdaderamente interiores no pierden tan pronto su fuerza y eficacia. La palabra, que como hemos visto tiene dos significaciones –una primera directa y una segunda interna–, es el material puro de la *poesía* y de la literatura, el material que sólo este arte sabe utilizar y por medio del cual se dirige al alma.

Algo parecido hizo R. Wagner en el campo de la *música*. Su famoso *leit-motiv* intenta caracterizar al héroe no sólo por medio de vestuario, maquillaje y efectos luminotécnicos, sino también por un determinado y preciso motivo, es decir por un *medio puramente musical*. El motivo es una especie de atmósfera espiritual, expresada musicalmente, que precede al héroe, es decir que el héroe emite espiritualmente a distancia. Los músicos más modernos, como Debussy, crean impresiones espirituales, que a menudo toman de la naturaleza y transforman en imágenes espirituales por vía puramente musical. Precisamente por eso se suele comparar a Debussy con los pintores impresionistas, aduciendo que, igual que ellos, utiliza con rasgos muy personales los fenómenos de la naturaleza como objeto de sus creaciones. La verdad que contiene esta afirmación, demuestra que en nuestro tiempo las artes aprenden unas de otras y que sus objetivos a veces se asemejan. Sin embargo, sería arriesgado afirmar que la definición dada refleja exhaustivamente la importancia de Debussy. A pesar del punto de contacto con los impresionistas, la tendencia de este músico al contenido interior es tan fuerte que en sus obras se percibe rápidamente el alma disonante de nuestro presente, con todos sus sufrimientos y sus nervios trastornados. Por otro lado, Debussy nunca utiliza tampoco en las obras «impresionistas» una nota totalmente material, característica de la música de repertorio, sino que se limita a la utilización del valor *interior* de lo externo.

La música rusa (Mussorgsky) ha influido mucho en Debussy. No asombra pues que exista un cierto parentesco entre él y los jóvenes compositores rusos, a los que pertenece en primera línea Skriabin. Las composiciones de ambos poseen un tono interior parecido. Y el mismo defecto irrita a veces al oyente. Ambos compositores abandonan de pronto el ámbito de las «nuevas» «fealdades» y caen en la tentación de la «belleza» más o menos convencional. El espectador se siente ofendido, muchas veces en el sentido real, ya que se ve lanzado como una pelota de tenis sobre la red que separa a los dos bandos enemigos: el de la «belleza» exterior y el de la «belleza» interior. La belleza interior es la que se emplea por una necesidad interior imperiosa, renunciando a la

belleza habitual. *Naturalmente*, parece fea al que no está acostumbrado a ella, ya que el ser humano en general tiende a lo externo y no está dispuesto a reconocer la necesidad interior (¡especialmente hoy!). El compositor vienés Arnold Schönberg es el único que, actualmente, va por este camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende *todos* los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión. Sólo es reconocido por unos pocos entusiastas. Este «charlatán», «ansioso de publicidad», «inepto», dice en su *Teoría de la armonía*: «...todo acorde, toda progresión musical es posible. Pero presiento ya hoy que también aquí existen determinadas condiciones de las que depende si utilizo esta o aquella disonancia».

Schönberg presiente claramente que la libertad total, que es el medio necesario y libre del Arte, no puede ser absoluta. A cada época le corresponde una medida determinada de esta libertad, y la fuerza más genial no será capaz de saltar sus límites. Pero esta determinada medida ha de ser agotada, y de hecho se agota. ¡A pesar de la resistencia que opone el carro obstinado! También Schönberg intenta agotar esta libertad y, en el camino hacia la accesibilidad interior, ha descubierto ya verdaderas minas de la nueva belleza. La música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la «música del futuro».

Después de los idealistas, surgen en la pintura las tendencias impresionistas que los sustituyen. Éstas desembocan en su forma dogmática y, con sus objetivos puramente naturalistas, en la teoría del neo-impresionismo, que al mismo tiempo entra ya en la abstracción: su teoría (considerada como método universal) consiste en no fijar una parte casual de la naturaleza en el lienzo, sino reflejar la naturaleza en toda su riqueza y todo su color.

Casi a la vez observamos tres manifestaciones completamente diferentes: 1) Rosetti, con su discípulo Burne-Jones y sus sucesores; 2) Böcklin, con su seguidor Stuck y sus sucesores, y 3) Segantini, cuyos epígonos formales tampoco constituyen una estela muy digna.

He escogido precisamente estos tres nombres porque los considero característicos de la búsqueda en terrenos no-materiales. Rosetti se unió a los prerrafaelitas e intentó revivir sus formas abstractas. Böcklin se colocó en el terreno de la Mitología y de la Leyenda, revistiendo sus figuras abstractas –a diferencia de Rosetti– de formas corpóreas exuberantemente materiales. Segantini, el más material de los tres, tomó formas naturales que trabajaba a veces hasta el mínimo detalle (por ejemplo, cordilleras, piedras, animales, etc.). Siempre supo crear figuras abstractas, a pesar de la forma material evidente, por lo cual es quizás interiormente el más inmaterial de estos artistas.

Ésos son los buscadores de lo interior en lo exterior.

Cézanne, el investigador de la nueva ley de la forma, se planteó el problema por otro camino, más próximo a los medios pictóricos puros. Convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la *nature morte* a una altura en la que las cosas exteriormente «muertas» cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos porque tenía el don de ver en todas partes la vida interior. Cézanne crea la expresión cromática de las cosas, su nota pictórica interior, y las encaja en la forma que eleva a fórmula de resonancia abstracta, llena de armonía y a menudo puramente matemática. No es un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo representado, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama «imagen» en las que quiere reflejar lo divino. Para lograrlo no necesita otros medios que el objeto (persona, por ejemplo, o cosa) como *punto de partida* y los medios exclusivos de la pintura: *color y forma*. Guiado por cualidades específicamente personales, como francés que es, dotado de un extraordinario sentido del color, Matisse da a éste la supremacía y la importancia central. Como a Debussy, le cuesta separarse de la belleza acostumbrada: el impresionismo corre en su sangre. Así, entre sus obras hay cuadros de gran viveza interior, impulsados por la necesidad interior, y cuadros surgidos de impulsos externos, estímulos externos (¡cómo recuerdan a Manet!), que poseen princi-

palmente o exclusivamente vida externa. Aquí la belleza de la pintura específicamente francesa, refinada, degustadora y melódica, asciende a una altura fría, por encima de las nubes.

A *esta* belleza no sucumbe nunca el otro gran parisién, el español Pablo Picasso. Guiado siempre por los imperativos de la autoexpresión, a veces arrastrado por ellos violentamente, Picasso se lanza de un medio externo al otro. Cuando entre éstos se abre un abismo, Picasso, con un salto increíble se sitúa en el otro lado, ante el horror de la caterva numerosa de sus seguidores, que casi habían logrado darle alcance y ahora tienen que reanudar las trabajosas subidas y bajadas. Así surgió el cubismo, el último movimiento «francés», sobre el que hablaremos ampliamente más adelante. Picasso intenta llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas. En sus últimas obras (1911) llega por vía lógica a la destrucción de lo material; no por disolución, sino por una especie de fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo. Es curioso que en este proceso parezca querer conservar la apariencia de la materialidad. Picasso no retrocede ante ningún medio; si el color le estorba en el problema de la forma puramente pictórica, lo tira por la borda y pinta un cuadro con marrón y blanco. Estos problemas son, en el fondo, su fuerte. Matisse: color. Picasso: forma. Dos grandes vías hacia un gran objetivo.

[...]

La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo entre fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. Desde este punto de vista interior, únicamente puede discutirse si la obra es buena o mala. Cuando su forma es «mala» o demasiado débil, es que la forma es «mala» o débil para producir vibraciones anímicas puras. Por otro lado, un cuadro no es

«bueno» porque sea exacto en sus valores (los *valeurs* inevitables en los franceses) o porque esté casi científicamente dividido en frío y calor, *sino porque tiene una vida interior total.* El «buen» dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la botánica o a cualquier otra ciencia. No se trata de que el artista contravenga una forma externa (por lo tanto casual) sino de que el artista necesite o no esa forma tal como existe exteriormente. Del mismo modo han de ser empleados los colores, no porque exista o no con ese matiz en la naturaleza sino porque sean o no necesarios en ese tono para el cuadro. En pocas palabras: el artista no sólo puede sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. No son necesarias ni la anatomía u otras ciencias, ni la negación de principio de éstas, sino la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios. Esta necesidad es el derecho a la libertad absoluta, que es el criminal en el momento en que no descansa sobre la necesidad. Artísticamente, el derecho a ella es el citado plano interior moral. En toda la vida (por lo tanto también en el arte): un objetivo puro. Someterse sin objeto a los hechos científicos nunca es tan nocivo como negarlos sin sentido. En el primer caso surge la imitación (material) útil para algunos fines específicos. En el segundo, resulta una mentira artística que, como pecado que es, tiene muchas y malas consecuencias. El primer caso deja vacía la atmósfera moral, la petrifica. El segundo la envenena.

La pintura es un arte, y el arte en total no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana –que apoya el movimiento del triángulo. El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el *pan cotidiano*, que sólo puede recibir en esta forma.

Cuando el arte se sustrae a esta obligación queda un vacío, ya que no existe ningún poder que sustituya al arte. En todo momento en que el alma humana viva una vida más fuerte, el arte revivirá, ya que alma y arte están en relación de efecto y de perfección recíprocos. En los períodos en los que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos

que se derivan de ellos atontan al alma abandonada, se opina que el arte «puro» no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es «gratuito»; que el arte existe sólo para el arte *(l'art pour l'art)*. El lazo que une el lazo y el alma se queda medio anestesiado. Pronto, sin embargo, esta situación se venga: el artista y el espectador (que dialogan en el lenguaje del alma) ya no se entienden, y el último vuelve la espalda al primero o le mira como a un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira.

En primer lugar, el artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, y considerarse no como señor de la situación sino como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados. El artista debe «educarse» y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.

El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido. El artista no es un privilegiado de la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces se convierte en su cruz. Ha de saber que cualquiera de sus actos, sentimientos, pensamientos constituyen el frágil, intocable, pero fuerte material de sus obras, y que, por lo tanto, no es libre en la vida sino sólo en el arte.

El artista, comparado con el que no lo es, tiene tres responsabilidades: 1) ha de restituir el talento que le ha sido dado; 2) sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de todos los hombres, forman la atmósfera espiritual que aclaran o envenenan; 3) sus actos, pensamientos y sentimientos son el material de sus creaciones que contribuyen a su vez a la atmósfera espiritual. No es «rey» como le llamó San Peladán, en el sentido de que posee gran poder, sino de que su obligación también es muy grande.

Si el artista es sacerdote de la «belleza», ésta debe ser buscada según el principio del *valor interior* que ya vimos. La «belleza» sólo puede medirse por el rasero de la grandeza y de la necesidad interior, que hasta aquí tan buenos servicios nos ha prestado.

Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello.

Maeterlinck, uno de los paladines, y uno de los primeros compositores anímicos del arte moderno que producirá el arte de mañana, dice: «No hay nada sobre la Tierra que tienda con tanta fuerza a la belleza y se embellezca con mayor facilidad que el alma... Por eso muy pocas almas resisten en la Tierra a un alma que se entrega a la belleza».

Esta característica del alma es el aceite con el que se hace posible el movimiento ascendente y progresivo del triángulo espiritual: movimiento lento, apenas perceptible, a veces aparentemente estancado, pero siempre constante e ininterrumpible.

Kandinsky: *De lo espiritual en el arte (trad.) Genoveva Dieterich)*, Barcelona, Paidós. 1.ª ed. 2.ª reimp. 1998.

Carl Einstein:[5] «*Negerplastik*» (Escultura negra)[6]

Advertencias en torno al método[7]

No existe ningún otro arte al que el europeo se aproxime con tanto recelo como lo hace con respecto al arte africano. Su primera inclina-

[5] Carl Einstein (1885-1940) fue un importante intelectual y filósofo alemán que, en numerosas ocasiones, colaboró en revistas expresionistas como *Die Aktion* o *Die Phalanx*. En 1907 estuvo en París y conoció a Picasso, Braque y Gris, interesándose ya desde esa época por el arte negro africano.

[6] *Negerplastik* apareció publicado por primera vez en 1915, integrado en una colección de obras expresionistas que recogían poemas y escritos de diversos autores. Desde un principio se advirtió el gran interés del profundo estudio de Einstein en torno a la escultura negra. En los medios artísticos de la época tuvo una gran aceptación y pronto pudieron percibirse sus influencias. Tras la guerra, Carl Einstein siguió sus investigaciones en relación con el arte primitivo y en 1921 publicó su obra *Afrikanische Plastik* (Escultura africana). Más tarde, en 1928, instalado en París, colaboró con Michel Leiris y

en las de Georges Braque, artista que, tras una breve etapa *fauve*, se decantó por adentrarse en el cubismo.

Las investigaciones llevadas a cabo por ambos artistas fueron, durante una época (1909-1911), paralelas. En no pocas ocasiones Picasso y Braque trabajaron juntos y a los dos se les debe uno de los hallazgos más significativos para todo el arte del siglo XX: el *collage*. En un primer momento se trató sólo de integrar papeles pegados a la superficie del cuadro, pero, más tarde, utilizaron todo tipo de elementos, provenientes del entorno cotidiano. Así, cartas de la baraja, etiquetas de determinadas botellas, papeles de empapelar, telas, hules, etc., sirvieron para efectuar composiciones de extraña belleza. El hecho de integrar materiales diferentes en el seno de composiciones cubistas determinó, en parte, que tanto Picasso como Braque optaran por cambiar el proceso analítico del cubismo inicial por otro de carácter sintético. Surgió entonces la modalidad conocida como cubismo sintético, en la que las pinturas, a pesar de presentar una composición claramente geométrica, permitían que el espectador percibiera con facilidad una forma global identificable.

Otro artista que en 1911 se adscribió plenamente al cubismo fue Juan Gris, cuya obra inicial posee algunos puntos de contacto con la de los iniciadores, pero que, sin embargo, muy poco después desarrolla un lenguaje absolutamente propio. No menos significativo resulta Fernand Léger, cuya pintura se aparta totalmente de las directrices del cubismo ortodoxo. Léger, partidario ferviente de la máquina, llega a tener una etapa, la que más o menos corresponde a los años de la primera guerra mundial, conocida como «mecanicista». En ella los personajes o elementos de la propia naturaleza están resueltos, ateniéndose al empleo de formas cilíndricas. Al mismo tiempo, uno de los colores que más emplea este artista es el gris que, mezclado con ciertas cantidades de blanco y, resaltando entre los primarios, adquiere calidades similares a las metálicas.

En París no todos los artistas fueron seguidores incondicionales de Picasso o Braque, como iniciadores de una corriente, sino que hubo un nutrido grupo de pintores y escultores que constituyeron la *Section d'Or*.

Entre ellos se encontraban los hermanos Duchamp, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon y el propio Marcel Duchamp. Estaban Albert Gleizes y Jean Metzinger, los primeros teóricos del cubismo, además de pintores; André Lhote que también escribiría numerosos textos relacionados con sus ideas artísticas. Todos ellos realizaron un tipo de obras marcadamente individuales con relación al llamado cubismo ortodoxo. No menos significativas fueron las aportaciones escultóricas de Alexander Archipenko, quien, aparte de emplear la técnica del *assemblage*, efectuó obras en madera pintada de colores distintos, en las que las formas se habían sometido a un riguroso esquematismo geometrizante. Por otra parte, artistas como Jacques Lipchitz o Henri Laurens crearon un tipo de obras, empleando materiales muy diversos, en las que la concepción formal se hallaba plenamente vinculada al cubismo.

Algo distinta es la obra del artista rumano, afincado en París, Constantin Brancusi, quien se decantó por configuraciones de tipo ovoideo creando un lenguaje formal y plástico completamente individual y propio.

Guillaume Apollinaire:[1] «Los pintores cubistas»[2]

Sobre la pintura

I

Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad mantienen bajo sus pies la naturaleza derrotada.

[1] Guillaume Apollinaire (Roma 1880-París 1918), escritor, poeta y crítico de arte. Hijo de madre soltera, su nombre verdadero era Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzhi. Destacan en su bibliografía *Alcools*, libro que recoge sus primeros poemas (1898-1913), y *Calligrammes*, que abarca el período de la primera guerra mundial. Apollinaire fue el crea-

En vano se tensa el arco iris, las estaciones tiemblan, las masas se precipitan hacia la muerte, la ciencia hace y deshace lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras imágenes móviles se repiten o resucitan su inconsciencia y los colores, los olores, los ruidos que llevamos nos sorprenden, y luego desaparecen de la naturaleza.

Ese monstruo de belleza no es eterno.

Sabemos que nuestro aliento no tuvo principio ni tendrá fin, pero concebimos ante todo la creación y el fin del mundo.

No obstante, demasiados artistas-pintores siguen adorando las plantas, las piedras, la ola o los hombres.

Nos acostumbramos enseguida a la esclavitud del misterio.

Y, la servidumbre acaba por crear dulces momentos de ocio.

---

dor de los *poemas-conversaciones*, en los que el aspecto esencial lo constituye el factor del inconsciente, al entresacar de una conversación ciertos elementos para transcribirlos literalmente. Por otra parte, su importante labor crítica en torno al aduanero Rousseau, a los cubistas o bien a los artistas metafísicos fue un punto de partida para otros muchos escritos. Apollinaire siempre entendió la crítica de arte como una auténtica labor creativa, de ahí que sus escritos sean tan significativos y superen a los de otros críticos de su época. Véanse las obras de MARCEL ADÉMA: *Guillaume Apollinaire, le mal aimé*, París, Plon, 1952; y GILLERMO DE TORRE: *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona-Buenos Aires, Edhasa, 1967.

[2] Este texto fue publicado por primera vez en París, por la editorial Figuière en 1913. Sin embargo muchas de las ideas que aparecen en él reflejadas ya habían aparecido en diversos artículos escritos por Apollinaire durante 1912 en la revista *Les soirées de Paris. Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* es un libro muy distinto y, en el fondo, mucho mejor, que el de Gleizes y Metzinger *Du Cubisme* de 1912 (existe traducción al castellano, publicada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, en la colección de Arquitectura, n.º 21, Valencia, 1986). Hay que tener en cuenta que en esta obra Apollinaire no sólo se atreve a definir el cubismo, sino que realiza una clasificación de artistas dentro del propio movimiento cubista, a pesar de que en el momento en que la escribe el cubismo se encuentra en plena efervescencia y no existe aún la necesaria distancia para poder hablar objetivamente de él.

Dejamos que los obreros dominen el universo y los jardineros respetan menos a la naturaleza que los artistas.

Es hora de ser los amos. La buena voluntad no garantiza la victoria.

En este lado de la eternidad bailan las mortales formas del amor y el nombre de la naturaleza resume su maldita disciplina.

La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes plásticas arden irradiando.

La pureza de la llama no tolera nada ajeno y transforma cruelmente en sí misma todo lo que alcanza.

Tiene esa unidad mágica que hace que al dividirla, cada pavesa se parezca a la llama única.

Tiene por último la verdad sublime de su luz que nadie puede negar.

Los artistas-pintores virtuosos de esta época occidental consideran su pureza a despecho de las fuerzas naturales.

Es el olvido después del estudio. Y, para que un artista puro muriese, sería necesario que todos aquellos de los siglos pasados no hubiesen existido. La pintura se purifica, en Occidente, con esta lógica ideal que los pintores antiguos han transmitido a los nuevos como si les diesen la vida.

Y nada más.

Uno vive en el placer, el otro en el dolor, unos devoran su herencia, otros se vuelven ricos y a otros aún sólo les queda la vida.

Y nada más.

No podemos acarrear a todas partes el cadáver de nuestro padre. Lo abandonamos en compañía de los demás muertos. Y, si lo recordamos, lo añoramos y lo citamos con admiración.

Y al convertirnos en padres, no esperemos que uno de nuestros hijos consienta en ser el doble de nuestro cadáver.

Pero nuestros pies se despegan en vano del suelo que contiene los muertos.

Considerar la pureza, es nombrar el instinto, es humanizar el arte y divinizar la personalidad.

La raíz, el tallo y la flor de lis muestran la progresión de la pureza hasta su floración simbólica.

Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones provienen de este poder luminoso que construye a su antojo.

No conocemos todos los colores y cada hombre inventa algunos nuevos.

Pero, el pintor debe ante todo ofrecerse el espectáculo de su propia divinidad y los cuadros que exhibe ante la admiración de los hombres le conferirán la gloria de ejercer también y momentáneamente su propia divinidad.

Para ello abarquemos de un vistazo: el pasado, el presente y el futuro.

El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis.

Entonces, nada fugitivo será dejado al azar. No retrocederemos bruscamente. Espectadores libres no abandonaremos nuestra vida, víctimas de nuestra curiosidad. Los falsos contrabandistas de las apariencias no pasarán fraudulentamente nuestras estatuas de sal ante el fiel de la razón.

No erraremos en el porvenir desconocido, que separado de la eternidad, es sólo una palabra destinada a tentar al hombre.

No nos agotaremos al atrapar este presente demasiado fugaz y que sólo es para el artista la máscara de la muerte: la moda.

El cuadro existirá ineluctablemente. La visión será entera, completa y su infinito en vez de señalar una imperfección, sólo resaltará la relación de una nueva criatura con un nuevo creador y nada más. Sin ello, no habrá unidad, y las relaciones de los diversos puntos del lienzo con distintos genios, con distintos objetos, con distintas luces sólo mostrarán una multiplicidad de disparates sin armonía.

Ya que, si puede haber un número infinito de criaturas atestiguando cada una a su creador, sin que ninguna creación limite la extensión de las que coexisten, es imposible concebirlas al mismo tiempo y la muerte proviene de su yuxtaposición, de su mezcla, de su amor.

Cada divinidad crea a su propia imagen; como los pintores.

Y los fotógrafos sólo fabrican la reproducción de la naturaleza.

La pureza y la unidad no cuentan sin la verdad que no puede compararse con la realidad porque es la misma, fuera de todas las naturalezas que se esfuerzan en retenernos en el orden fatal en el que somos sólo animales.

Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos.

Buscan trabajosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en la naturaleza.

Son la verdad, y fuera de ella no conocemos ninguna realidad.

Pero, nunca se descubrirá la realidad de una vez por todas.

La verdad será siempre nueva.

De otro modo, no es más que un sistema más miserable que la naturaleza.

En este caso, la deplorable verdad, más lejana, menos distinta, menos real cada día, reduciría la pintura al estado de escritura plástica simplemente destinada a facilitar las relaciones entre gentes de la misma raza.

Hoy en día, no tardaríamos en encontrar la máquina para reproducir tales signos, sin entendimiento.

II

Muchos nuevos pintores sólo pintan cuadros carentes de verdadero tema. Y las denominaciones que hallamos en los catálogos interpre-

tan el papel de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.

Así como existen «Legros» que son muy flacos y «Leblond» que son muy morenos,[3] he visto lienzos llamados: «Soledad», en los que había varios personajes.

En estos casos, a veces se consiente en utilizar palabras vagamente explicativas como «retrato, paisaje, naturaleza muerta»; pero muchos jóvenes artistas-pintores se limitan a utilizar el vocablo general «pintura».

Esos pintores, aunque sigan observando la naturaleza, ya no la imitan y evitan cuidadosamente la representación de escenas naturales observadas y reconstituidas mediante el estudio.

El parecido ya no tiene importancia, ya que el artista lo sacrifica todo por las verdades, por las necesidades de una naturaleza superior que supone sin descubrirla. El tema ya no cuenta o cuenta muy poco.

El arte moderno suele rechazar la mayoría de los medios de agradar adoptados por los grandes artistas de tiempos pasados. Si el objetivo de la pintura sigue siendo como antaño: el placer de los ojos, hoy en día se exige al aficionado la búsqueda de un placer ajeno al que pueda proporcionarle también el espectáculo de las cosas naturales.

Así, nos encaminamos hacia un arte totalmente nuevo, que será a la pintura, tal como la habíamos planteado hasta ahora, lo que la música es a la literatura.

Será pintura pura, del mismo modo que la música es literatura pura.

El aficionado a la música, experimenta, escuchando un concierto, una alegría diferente a la alegría que siente escuchando los ruidos naturales como el murmullo de un riachuelo, el estruendo de un torrente, el silbido del viento en un bosque, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética.

[3] Juego de palabras intraducible. Las expresiones «Legros» y «Leblond» se asemejan a apellidos franceses corrientes, y significan «El gordo» y «El rubio» respectivamente. *(N. del T.)*

De la misma forma, los nuevos pintores ofrecerán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas sólo a la armonía de las luces impares.

Conocemos la anécdota de Apeles y de Protógenes relatada por Plinio.

Muestra perfectamente el placer estético que resulta únicamente de esta construcción impar que he citado.

Apeles desembarca un día en Rodas para contemplar las obras de Protógenes que vive en la isla. Pero éste no se hallaba en su taller cuando llegó Apeles. Una anciana que se encontraba allí vigilaba un gran cuadro a punto de ser pintado. Apeles, en vez de dejar su nombre, esboza sobre el cuadro un trazo tan sutil como perfecto.

A su vuelta, Protógenes, al descubrir el dibujo reconoce la mano de Apeles y esboza sobre el trazo un trazo de otro color y más sutil aún y, de esta manera, parecía que hubiesen tres trazos.

Apeles volvió al día siguiente sin encontrar al que buscaba, y la sutileza del trazo que esbozó ese día desesperó a Protógenes. Durante mucho tiempo, ese cuadro causó la admiración de los entendidos, que lo miraban con tanto placer como si, en vez de representar unos trazos casi invisibles, hubiesen dibujado dioses y diosas.

Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas más radicales tienen la secreta intención de hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. Se halla sólo en sus inicios y aún no es tan abstracto como quisiera. La mayoría de los nuevos pintores son buenos en matemáticas sin saberlo o saberlas, pero aún no han abandonado la naturaleza a la que interrogan pacientemente con el fin de que les enseñe el camino de la vida.

Un Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver. Si este arte de la pintura logra liberarse completamente de la antigua pintura, no provocará necesariamente la desaparición de ésta, así como el desarrollo de la música no ha causado la desaparición de los di-

ferentes géneros literarios, o la acritud del tabaco no ha sustituido al sabor de los alimentos.

III

A los nuevos artistas-pintores se les ha reprochado severamente sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son esenciales en el dibujo. La geometría, ciencia que estudia la superficie, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la verdadera regla de la pintura.

Hasta hoy, las tres dimensiones de la geometría euclidiana colmaban las inquietudes que el sentimiento del infinito transmite al alma de los grandes artistas.

Los nuevos pintores no se han propuesto ser más geómetras que sus antepasados. Pero puede decirse que la geometría es para las artes plásticas lo que la gramática es para el arte del escritor. Ahora bien, hoy en día, los estudiosos no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores han llegado naturalmente y, por intuición, a interesarse por las nuevas medidas posibles de la superficie que en el lenguaje de los talleres modernos se designaban conjunta y brevemente con el término de «cuarta dimensión».

Tal como se presenta al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión nacería de las tres medidas conocidas: representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo más o menos mecánico destruye incesantemente las proporciones. El arte griego tenía una concepción de la belleza puramente humana. Recurría al hombre como medida de perfección. El arte de los nuevos pintores utiliza al universo infinito como ideal y a este ideal le debemos una nueva medida de la perfección que permite al artista-pintor dar al objeto unas proporciones conformes al grado de plasticidad al que desea llevarlo.

Nietzsche adivinó las posibilidades de un arte semejante:

«–Oh, Dionisio divino, ¿por qué me estiras de las orejas?, pregunta Ariadna a su amante filósofo en uno de los célebres diálogos en la Isla de Naxos.

–Encuentro algo agradable y divertido en tus orejas, Ariadna: ¿por qué no son aún más largas?»

Al relatar esta anécdota, Nietzsche, por boca de Dionisio pone en tela de juicio el arte griego. Añadamos que esta imaginación: «la cuarta dimensión», sólo representó la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas al mirar las esculturas egipcias, negras o de Oceanía, al meditar las obras científicas, al esperar un arte sublime, aunque hoy sólo se atribuye a esta expresión utópica, que era necesario anotar y explicar, un interés más o menos histórico.

IV

Al querer alcanzar las proporciones del ideal, al no limitarse a la humanidad, los jóvenes pintores nos ofrecen unas obras más cerebrales que sensuales. Se alejan cada vez más del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafisicas. Por ello, el arte actual, sin ser la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta empero varias características del gran arte, es decir, del Arte religioso.

V

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la función social de renovar constantemente la apariencia que reviste la naturaleza ante los ojos de los hombres.

Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se cansarían en seguida de la monotonía natural. La sublime idea que tienen del universo caería a una velocidad vertiginosa. El orden que se manifiesta en la naturaleza

y que no es más que un efecto del arte se desvanecería enseguida. Todo se desharía en el caos. No más estaciones, no más civilizaciones, no más pensamiento, no más humanidad, no más vida incluso, y la impotente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan de común acuerdo el rostro de su época y la posteridad adopta dócilmente su opinión.

La estructura general de una momia egipcia se ajusta a las figuras trazadas por los artistas egipcios y sin embargo los antiguos egipcios eran muy diferentes los unos de los otros. Se ajustaron al arte de la época.

Es propio del Arte, de su papel social, el crear esta ilusión: el tipo. ¡Dios sabe lo que nos hemos reído de los cuadros de Manet, de Renoir! ¡Pues bien! Basta con echar una mirada a las fotografías de la época para darse cuenta de la conformidad de las gentes y las cosas con las obras de estos grandes pintores.

Esta ilusión me parece totalmente natural, al ser las obras de arte lo más vigoroso que produce una época, desde el punto de vista plástico. Ese vigor se impone a los hombres y representa para ellos la medida plástica de una época. Así, aquellos que se burlan de los nuevos pintores, se burlan de su propio rostro, pues la humanidad del futuro se imaginará a la humanidad de hoy en día según las imágenes que los artistas del arte más vivo, es decir del más nuevo, habrán dejado. Que no pretendan que existen hoy otros pintores que pinten de tal modo que la humanidad pueda reconocerse pintada a su imagen y semejanza. Todas las obras de arte de una época acaban por parecerse a las obras del arte más vigoroso, más expresivo, más típico. Las muñecas son el fruto de un arte popular; siempre parecen inspiradas por las obras del gran arte de su época. Es una verdad que es fácil verificar. Y sin embargo, ¿quién se atrevería a decir que las muñecas que se vendían en los bazares, hacia 1880, fueron fabricadas con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Entonces nadie se daba cuenta. Eso significa empero, que el arte de Renoir era lo bastante enérgico, lo bastante vivo como para imponerse a nuestros sentidos, mientras que el gran público

de la época en la que debutaba, sus concepciones le parecían absurdas y locas.

VI

En algunas ocasiones, y especialmente a propósito de los artistas-pintores más recientes, se ha planteado la posibilidad de una mistificación o de un error colectivos.

Ahora bien, en toda la historia del arte no se conoce una sola mistificación colectiva, ni tampoco un error artístico colectivo. Existen casos aislados de mistificación y error, pero los elementos convencionales que componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que de estos casos ninguno es colectivo.

Si la nueva escuela de pintura nos presentase uno de esos casos, sería un acontecimiento tan extraordinario que podríamos calificarlo de milagro. Concebir un caso de este tipo sería concebir que bruscamente, en una nación, todos los niños fuesen privados de cabeza o de una pierna o de un brazo, concepción obviamente absurda. No hay errores ni mistificaciones colectivas en el arte, sólo hay diversas épocas y diversas escuelas de arte. Aunque el objetivo que persiga cada una de ellas no sea igual de elevado, igual de puro, todas son igualmente respetables y, según la idea que nos hacemos de su belleza, cada escuela artística es sucesivamente admirada, despreciada y nuevamente admirada.

VII

La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; se lo dio en broma Henri Matisse en el otoño de 1908, después de contemplar un cuadro que representaba unas casas cuya apariencia cúbica le impresionó vivamente.

Esta estética nueva se elaboró primero en el espíritu de André Derain, pero en seguida, las obras más importantes y las más audaces fue-

ron las producidas por un gran artista al que también se debe considerar como fundador: Pablo Picasso, cuyas invenciones, corroboradas por la sensatez de Georges Braque, que expuso ya en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se hallaron formuladas en los estudios de Jean Metzinger que expuso el primer retrato cubista (era el mío) en el Salón de los Independientes en 1910 e hizo admitir, ese mismo año, obras cubistas al jurado del Salón de Otoño.

También en 1910 aparecieron en los Independientes algunos cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin, de Le Fauconnier, que pertenecían a la misma escuela.

La primera exposición conjunta del cubismo, cuyos adeptos eran cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde la sala 41 reservada a los cubistas causó una profunda impresión. Se veían obras sabias y seductoras de Jean Metzinger; paisajes, el *Hombre desnudo* y la *Mujer con flor* de Albert Gleizes; El *Retrato de Mme. Fernande X...* y las *Jovencitas* de Mlle. Marie Laurencin, la *Torre* de Robert Delaunay, la *Abundancia* de Le Fauconnier, los *Desnudos en un paisaje* de Fernand Léger.

La primera exposición de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas, ese mismo año, y en el prólogo de esta exposición, acepté en nombre de los expositores, las denominaciones «cubismo» y «cubistas».

A finales de 1911 la exposición de los cubistas en el Salón de Otoño tuvo una repercusión considerable, no se ahorraron las burlas ni a Gleizes *(La caza, Retrato de Jacques Nayral)*, ni a Metzinger *(La mujer con la cuchara)*, ni a Fernand Léger. A estos artistas, se había sumado un nuevo pintor, Marcel Duchamp, y un arquitecto-escultor, Duchamp-Villon.

[Otras exposiciones colectivas tuvieron lugar en noviembre de 1911 en la Galerie d'Art Contemporain de la calle Tronchet, en París; en 1912 en el Salón de los Independientes que estuvo marcada por la adhesión de Juan Gris; en el mes de mayo, en España, donde Barcelona acoge con entusiasmo a los jóvenes franceses; y finalmente en el mes de junio en Rouen, la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Normandos y que estuvo marcada por la adhesión de Francis Picabia a la nueva escuela. (Nota escrita en septiembre de 1912.)]

Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación.

Al representarse la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones, puede en cierto modo «cubicar». No podría si simplemente reprodujese la realidad-vista, a menos que crease un efecto en reducción o en perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada.

Cuatro tendencias se manifiestan hoy en el cubismo tal como lo he diseccinoado. De ellas, dos tendencias son paralelas y puras.

El «cubismo científico» es una de esas tendencias puras. Es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento. Todo hombre posee el sentimiento de esta realidad interior. No es necesario ser un hombre culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda.[4]

El aspecto geométrico que ha sorprendido tan vivamente a aquéllos que han visto los primeros lienzos científicos procedía del hecho de que la realidad esencial fuese reproducida con una gran pureza y de que el accidente visual y anecdótico hubiese sido eliminado.

[4] Puede deducirse de la aclaración de Apollinaire que éste conocia la filosofía de Bergson que tanto en su obra *Introducción a la metafísica* (1903) como en *La evolución creadora* (1907) apuntaba el papel desempeñado por el paso del tiempo en la experiencia. Así, con el transcurso del tiempo, un observador acumula en su memoria gran información sobre un objeto dado del mundo visible externo. Esta experiencia acumulada constituye la base para el conocimiento conceptual por parte del espectador. No hay duda de que algunos cubistas recibieron influencias de la filosofía bersoniana y por ese motivo Apollinaire lo definiría como un arte de concepción.

Los pintores que practican este arte son: Picasso, cuyo arte luminoso sigue perteneciendo a la otra tendencia pura del cubismo, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Mlle. Laurencin y Juan Gris.[5]

El «cubismo físico» es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados en su mayor parte de la realidad visual. Sin embargo este arte se asemeja al cubismo por la disciplina constructiva. Tiene un gran futuro como pintura histórica. Su papel social está bien definido, pero no es un arte puro. El tema se confunde con las imágenes.

El pintor físico que ha creado esta tendencia es Le Fauconnier.[6]

El «cubismo órfico» es la otra gran tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Las obras de estos artistas órficos deben presentar simultáneamente un encanto estético puro y una significación sublime, es decir, el tema. Es arte puro. En las obras de Picasso la luz abarca este arte que inventa por su parte Robert Delaunay y

[5] Apollinaire cita dentro de este apartado a Picasso (Málaga 1881-Mougins, Provence 1973), Georges Braque (Argenteuil-sur-Seine 1882-París 1963) y Juan Gris, seudónimo de José Victoriano González (Madrid 1887-París 1927), que son los llamados cubistas ortodoxos. Junto a ellos cita también a Jean Metzinger (Nantes 1883-París 1953) y a Albert Gleizes (París 1881-Avignon 1953) que realizaban un tipo de pintura cubista bastante diferente de la de los artistas antriores, sobre todo desde un punto de vista cromático. No obstante, Apollinaire debió valorar la aportación teórica de estos dos pintores a quienes se debe el primer escrito sobre esta tendencia (véase nota 2). Incluía asimismo dentro del cubismo científico a Marie Laurencin (París 1885-1956), pintora poco inclinada a dejarse influir por la geometrización cubista, pero que había sido el gran amor de Apollinaire entre 1907 y 1913. La había conocido en la tienda del que sería el primer marchante del cubismo, el ex *clown* amigo de Picasso, Clovis Sagot.

[6] Henri Le Fauconnier (Hesdin, Paso de Calais 1881-París 1946) gozaba en aquella época de bastante fama, motivo por el cual Vasili Kandinsky había pensado en él para que escribiera los textos sobre la situación artística en Francia del *Almanaque* de *Der Blaue Reiter*. Sin embargo, en el único número que se publicó del *Almanaque* no aparece ningún artículo suyo.

al que también se dedican Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.[7]

El «cubismo instintivo», arte de pintar conjuntos nuevos no tomados de la realidad visual, sino de aquella que sugieren al artista, el instinto y la intuición, tienden desde hace tiempo al orfismo. Los artistas intuitivos carecen de lucidez y de una creencia artística; el cubismo instintivo incluye a un gran número de artistas. Nacido del impresionismo francés este movimiento se extiende hoy por toda Europa.[8]

Los últimos cuadros de Cézanne y sus acuarelas pertenecen al cubismo,[9] aunque Courbet sea el padre de los nuevos pintores y André Derain, del que hablaré otro día, sea el primogénito de sus bien amados hijos, por haber iniciado el movimiento *fauve*, una especie de preámbulo al cubismo y por hallarse en el origen de ese gran movimiento subje-

[7] Dentro de la tendencia órfica, la más inventiva del cubismo, sitúa a Fernand Léger (Argentan 1881-Gif-sur-Yvette 1955), a quien el crítico Louis Vauxcelles había bautizado como «tubista», por las configuraciones cilíndricas que aparecen en su pintura y a quien Ramón Gómez de la Serna en su libro *Ismos* de 1929 le dedica el capítulo de tubularismo; Francis Picabia (París 1879-1953) y Marchel Duchamp (Blainville 1887-París 1968), ambos más conocidos por su relación con el dadaísmo que con el cubismo; Robert Delaunay (París 1885-Montpellier 1945) cuya obra de la etapa cubista posee ciertos puntos de contacto con la de los expresionistas alemanes de Múnich.

[8] Apollinaire no cita ningún artista dentro de esta tipología de cubismo. Afirma que, como movimiento, tiene muchos seguidores en el resto de Europa. Efectivamente, en Checoslovaquia hubo un nutrido grupo de artistas que se dejaron influir de manera notable por las primeras aportaciones dentro de esa corriente de la escuela de París.

[9] La afirmación de que los últimos cuadros y acuarelas de Cézanne pertenecen al cubismo es excesiva, pero, sin duda, hace referencia a la peculiar técnica de los *passages*, inventada por Cézanne que tanto influyó en los cubistas. Además, es obvio que la restricción cromática de Cézanne a los colores cálidos de la gama de los ocres-beiges-anaranjados y a la gama de los fríos-azules-verdes-grises también la tuvieron muy en cuenta tanto Picasso como Braque en su etapa inicial cubista. En ese sentido, cabe afirmar que Cézanne fue el auténtico precursor del cubismo. Recordemos que incluso para muchos historiadores del arte, el primer periodo cubista, el que cubre los años 1908-1909, es la llamada etapa cézanniana.

tivo; sería, empero, demasiado difícil hoy en día escribir acertadamente sobre un hombre que voluntariamente se ha mantenido alejado de todo y de todos.

La escuela moderna de pintura se me antoja más audaz que nunca. Plantea la pregunta de lo bello en sí.

Quiere representar lo bello desligado del deleite que el hombre suscita en el hombre, y desde el principio de los tiempos históricos ningún artista europeo había tenido tal audacia. Los nuevos artistas necesitan una belleza ideal que ya no sea solamente la expresión orgullosa de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que la luz lo ha humanizado.

El arte de hoy reviste sus creaciones de una experiencia grandiosa, monumental, que supera en este aspecto a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestra época. En su ardiente búsqueda de la belleza, es noble, enérgico, y la realidad que nos aporta es maravillosamente clara. Amo el arte de hoy en día porque amo ante todo la luz y todos los hombres aman ante todo la luz, han inventado el fuego.

Traducción de David Chiner. Apollinaire, Guillaume: *Méditations esthétiques, Les peintres cubistes*. Paris, Hermann Éditeurs, 1965.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV.: *Fernand Léger*, Catálogo de la Exposición. M.N.C.A.R.S., Madrid, 1998.

APOLLINAIRE, G.: *La pintura cubista*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964 (1913).

CAIZERGUES, P., SECKE, H.: *Picasso-Apollinaire. Correspondance*, Ed. Gallimard, París, 1992.

CIRLOT, J.E.: *Cubismo y figuración*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

– *La pintura cubista*, Barcelona, Omega, 1959.

COOPER, D.: *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (1970) (Alianza Forma n.º 44).

DAIX, P.: *Diario del cubismo*, Barcelona, Destino, 1991.

FRY, E.: *Cubism*, Londres, Thames and Hudson, 1966.

GLEIZES, A., Y METZINGER, J.: *Sobre el cubismo* (Paris, 1912), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986. (Col. de Arquitectura, n.º 21).

GOLDING, J.: *Cubism. A history and an analysis (1907-1914)*, Londres, Faber and Faber, 1988 (1959).

GOLDING, J.: *Le cubisme*, Paris, Julliard, 1968.

GRIS, J.: *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

KAHNWEILLER, H.: *Juan Gris*, ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1995.

LÉGER, F.: *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.

NASH, J. M.: *El Cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Labor, 1969.

PIERRE, J.: *El cubismo*, Madrid, 1968.

SERRULLAZ, M.: *El cubismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1976. (Col. ¿Qué sé?)

TORRE, G. DE: *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona, Edhasa, 1967.

VIDAL, M.: 1912 *L'exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, ed. Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996.

WESCHER, H.: *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

sus escasas obras son realmente muy novedosas. Tanto en las piezas de bronce como en los *assemblages* en los que reúne todo tipo de materiales diversos, Boccioni se muestra renovador al máximo y rechaza toda la escultura tradicional.

Giacommo Balla es autor de pinturas de temática muy variada, entre las que destaca la famosa *Farola* que ocupa todo el espacio compositivo. De ese modo, el artista deja muy clara su postura respecto a la valoración de la luz eléctrica. Carlo Carrà trabajó poco tiempo dentro de la trayectoria futurista, pues a partir de 1914 comenzó su relación con Giorgio De Chirico y la pintura metafísica. En cuanto a Gino Severini, es el único artista que plasma en sus pinturas figuras femeninas con carácter de protagonistas, como su serie de bailarinas.

La sensación de movimiento es perseguida de manera obsesiva por todos los artistas del futurismo. Un modo de hacer patente la sensación dinámica es empleando la técnica divisionista que, en ocasiones, llega a ser un macro-puntillismo muy evidente. Este factor constituiría una de las contradicciones del futurismo, pues se trata de una técnica muy empleada por los impresionistas y neoimpresionistas, es decir, artistas del pasado.

En muchas ocasiones se ha planteado una conexión entre el movimiento futurista italiano y el cubismo, pues la técnica simultaneísta da como resultado un tipo de obras similares, desde un punto de vista formal, a ciertas realizaciones cubistas. Por otra parte, es evidente que entre los futuristas italianos y los seguidores del cubismo en la escuela de París existieron relaciones, pues el crítico Guillaume Apollinaire actuó como enlace entre unos y otros. Se llegó a efectuar una importante exposición en París en 1912 de futurismo italiano, por lo que rápidamente la ideología y las manifestaciones propias de dicho movimiento se expandieron desde ese foco a distintos lugares de Europa.

Por otro lado, el propio Marinetti estuvo en Rusia y éste fue, sin duda, un factor decisivo a la hora de comprender por qué en un lugar tan lejano tuvo repercusión dicho movimiento.

Aparte de las manifestaciones pictóricas y escultóricas, el futurismo tuvo también su arquitectura. Antonio Sant'Elia fue su representante más significativo y, aunque no existen demasiadas obras suyas, es evidente que sus realizaciones eran extremadamente innovadoras.

Las declaraciones efectuadas por los futuristas a través de los *Manifiestos* no dejan lugar a dudas respecto a su ideología, profundamente nihilista que, en ocasiones, se ha visto como un claro precedente del dadaísmo.

F. T. Marinetti:[1] «Fundación y manifiesto del futurismo»[2]

11 de febrero de 1909

Habíamos pasado toda la noche en vela –mis amigos y yo– bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón perforado, estrelladas como nuestras almas, por estar igual que éstas irradiadas por el fulgor cerrado de un corazón eléctrico. Habíamos pisado largamente sobre opulentas alfombras orientales nuestra atávica pereza, discutiendo ante los confines extremos de la lógica y ennegreciendo mucho papel con frenéticas escrituras.

Un inmenso orgullo hinchaba nuestros pechos, porque nos sentíamos los únicos, en aquella hora, en estar despiertos y derechos, como faros soberbios o como centinelas avanzados, frente al ejército de las estrellas enemigas, que ojeaban desde sus celestes campamentos. Únicos junto con los fogoneros que se agitan ante los hornos infernales de las grandes naves, únicos junto con los negros fantasmas que hurgan en las

[1] Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría 1876-Milán 1944), escritor y poeta, considerado como ideólogo del futurismo. Colaboró en numerosas y conocidas revistas literarias internacionales.

[2] Texto publicado por primera vez en *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909.

panzas incandescentes de las locomotoras lanzadas a una loca carrera, únicos junto con los borrachos tambaleantes, con un incierto batir de alas, tanteando los muros de la ciudad.

Entonces, nos sobresaltamos de pronto, al oír el ruido formidable de los enormes tranvías de dos pisos, que pasan dando tumbos, resplandecientes de luces multicolores, como las aldeas en fiesta que el Po desbordado destroza y desenraíza repentinamente para arrastrarlas hasta el mar, sobre las cascadas y entre los torbellinos de un diluvio.[3]

Después el silencio se hizo más tenebroso. Pero mientras escuchábamos el extenuado murmullo de rezos del viejo canal y el crepitar de los huesos de los palacios moribundos sobre sus barbas de húmeda verdura oímos súbitamente rugir bajo las ventanas los automóviles famélicos.

–¡Vamos!, dije yo; ¡vamos, amigos! ¡Partamos! Finalmente, la mitología y el ideal místico están superados. ¡Estamos a punto de asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar los primeros Ángeles!... ¡Habrá que sacudir las puertas de la vida para probar sus bisagras y sus cerrojos!... ¡Partamos! ¡He aquí sobre la tierra la primerísima aurora! ¡No hay cosa que iguale el esplendor de la roja espada del sol que esgrime por primera vez en nuestras tinieblas milenarias!

Nos acercamos a las tres fieras jadeantes, para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me extendí sobre mi coche como un cadáver en el ataúd, pero en seguida resucité bajo el volante, cuchilla de guillotina que amenazaba mi estómago.[4]

La furibunda escoba de la locura nos arrancó de nosotros mismos y nos echó por las calles, empinadas y profundas como lechos de to-

[3] Con lenguaje exaltado, Marinetti elogia los medios de locomoción modernos –naves, locomotoras, tranvías– que, junto con la ciudad, son los elementos más característicos de la iconografía artística de los primeros años del siglo.

[4] El automóvil es ensalzado por el poeta en numerosas ocasiones, por representar de manera perfecta el concepto de «velocidad». En el punto 4 del manifiesto subraya la belleza del automóvil al compararlo con la *Victoria de Samotracia*.

rrentes. Aquí y allá una lámpara enferma, tras los vidrios de una ventana, nos enseñaba a despreciar la falaz matemática de nuestros ojos perecederos.

Yo grité: «¡El olfato, el olfato sólo les basta a las fieras!»

Y nosotros, como jóvenes leones, perseguíamos la Muerte, de pelaje negro maculado de pálidas cruces, que corría por el vasto cielo violáceo, vivo y palpitante.

¡Y sin embargo no teníamos una Amante ideal que irguiera hasta las nubes su sublime figura, ni una Reina cruel a quien ofrecer nuestros cadáveres, contorsionados a modo de anillos bizantinos! ¡Nada, para querer morir, sino el deseo de liberarnos finalmente de nuestro coraje demasiado opresivo!

Y corríamos pisando en los umbrales de las casas los perros de guardia que se enroscaban, bajo nuestros neumáticos ardientes, como cuellos de camisa bajo la plancha. La Muerte, domesticada, me sobrepasaba en cada curva, para darse la pata con gracia, y de cuando en cuando se extendía en el suelo con un ruido de maxilares estridentes, enviándome desde cada charco miradas aterciopeladas y acariciadoras.

–¡Salgamos de la sabiduría como de una horrible cáscara, y lancémonos como frutos aderezados de orgullo dentro de la boca inmensa y torcida del viento!... ¡Démonos como pasto a lo Desconocido, no ya por desesperación, sino sólo para colmar los profundos pozos del Absurdo!

Acababa de pronunciar estas palabras, cuando giré bruscamente sobre mí mismo, con la embriaguez loca de los perros que quieren morderse la cola, y he aquí que de pronto me vinieron de frente dos ciclistas que no me dieron la razón, titubeando delante de mí como dos razonamientos, ambos persuasivos y sin embargo contradictorios. Su estúpido dilema discutía sobre mi terreno... ¡Qué aburrimiento! ¡Auff!... Corté por lo sano, y, por el disgusto, me estrellé con las ruedas al aire en un foso...

¡Oh, materno foso, casi lleno de un agua fangosa! ¡Bello foso de oficina! Yo degusté ávidamente tu barro fortalecedor, que me recordó la

santa teta negra de mi nodriza sudanesa... Cuando me levanté –desastrado, sucio y pestilente– de debajo del coche volcado, yo me sentí atravesar el corazón, deliciosamente, por el hierro incandescente de la alegría.

Una muchedumbre de pescadores armados de sedal y de naturalistas gotosos tumultuaba ya alrededor del prodigio. Con un cuidado paciente y meticuloso, aquella gente dispuso altas armaduras y enormes redes de hierro para pesar mi automóvil, parecido a un gran tiburón enarenado. El coche emergió lentamente del foso, abandonando en el fondo, como escamas, su pesada carrocería de buen sentido y sus mullidos rellenos de comodidad.

Creían que estaba muerto, mi hermoso tiburón, pero una caricia más bastó para reanimarlo, ¡y helo aquí resucitado, helo aquí corriendo, de nuevo, sobre sus aletas poderosas!

Entonces, con la cara cubierta del buen fango de las oficinas –empaste de escorias metálicas, de sudores inútiles, de hollines celestes– nosotros, contusionados y vendados los brazos pero impávidos, dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres *vivos* de la tierra...

Traducción de José Cervelló. *Archivi del futurismo*. Selección y ordenación de María Drudi Gambillo y Teresa Fiori. Roma-Milán, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

F. T. Marinetti: «Manifiesto del futurismo»

1. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, la costumbre de la energía y la temeridad.

2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3. La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

4. Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.

5. Nosotros queremos alabar al hombre que coge el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, lanzada a la carrera, también ella, en el circuito de su órbita.

6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, lujo y munificencia, para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.

7. Ya no hay belleza, si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para conducirlas a postrarse ante el hombre.

8. ¡Nosotros estamos en el promontorio extremo de los siglos!... ¿por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos tirar las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer.[5]

10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista o utilitaria.

[5] Marinetti alude aquí al desprecio a la mujer, tema que desarrolló en otro escrito que llevaba ese mismo título. En dicho texto abordaba la cuestión del amor que «entorpece la marcha del hombre». Apunta además que la mujer desea alcanzar derechos políticos, por estar convencida de que ser esposa, madre y ama de casa no tiene ninguna utilidad.

11. Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones insaciables, devoradoras de serpientes que humean; las oficinas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cruzan los ríos, resplandecientes al sol con un brillo de cuchillos; los barcos aventureros que atisban el horizonte, las locomotoras de amplio pecho, que trotan sobre los raíles, como enormes caballos de acero con tubos por riendas, y el vuelo resbaladizo de los aviones, cuya hélice se mece al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.

Es desde Italia, desde donde nosotros lanzamos para el mundo este nuestro manifiesto de violencia, arrasadora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos liberar este país de su fétida grangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.[6]

Durante demasiado tiempo ya Italia ha sido un mercado de traperos. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren entera de cementerios innumerables.

Museos: ¡cementerios!... Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡dormitorios públicos en los que se reposa para siempre junto a seres odiados o desconocidos! Museos: ¡absurdos mataderos de pintores y escultores que van masacrándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas!

Que se vaya a ellos en peregrinación, una vez al año como se va al

[6] Es quizás en este párrafo y en los que siguen donde se perciben con mayor claridad las ideas inherentes al futurismo. La meta es poner la mirada en el futuro y esto implica un rechazo absoluto y tajante del pasado.

Camposanto el día de los muertos... os lo concedo. Que una vez al año se haga una ofrenda de flores delante de *La Gioconda*, os lo concedo...[7] Pero no admito que se conduzcan cotidianamente de paseo por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil coraje, nuestra morbosa inquietud. ¿Por qué querer envenenarse? ¿Por qué querer pudrirse?

¿Y qué otra cosa puede verse, en un viejo cuadro, si no es la dificultosa contorsión del artista, que se esforzó en infringir las insuperables barreras opuestas al deseo de expresar completamente su sueño?... Admirar una cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en vez de proyectarla lejos, en violentos lanzamientos de creación y de acción.

¿Queréis pues malgastar todas vuestras fuerzas mejores, en esta eterna e inútil admiración del pasado, de la que salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?

En verdad yo os declaro que la frecuentación cotidiana de los museos, de las bibliotecas y de las academias (¡cementerios de vanos esfuerzos, calvarios de sueños crucificados, registros de iniciativas truncadas!...) es, para los artistas, tan dañina como la tutoría prolongada de los parientes para ciertos jóvenes ebrios de su ingenio y de su voluntad ambiciosa. Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, pase: el admirable pasado es tal vez un bálsamo para sus males porque para ellos el futuro está bloqueado... ¡Pero nosotros no queremos volver a saber del pasado, nosotros, jóvenes y fuertes *futuristas*!

¡Y vengan pues, los alegres incendiarios de dedos carbonizados! ¡Helos aquí! ¡Helos aquí! ¡Venga pues! ¡dad fuego a los estantes de las bibliotecas!... ¡Desviad el curso de los canales, para inundar los museos!... ¡Oh, la alegría de ver flotar a la deriva, rotas y desteñidas sobre

[7] Cita *La Gioconda* como única obra salvable del pasado. Es interesante apuntar que años después Duchamp y Dalí no respetaron siquiera la famosa obra de Leonardo, pues la sometieron a una ridícula transformación al disponerle bigote.

esas aguas, las viejas telas gloriosas!... ¡Empuñad los picos, las hachas, los martillos y demoled, demoled sin piedad las ciudades veneradas!

Los más ancianos de entre nosoros tienen treinta años: nos queda pues por lo menos un decenio, para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, que otros hombres más jóvenes y más válidos que nosotros, nos tiren a la papelera, como manuscritos inútiles. ¡Nosotros lo deseamos!

Vendrán contra nosotros, nuestros sucesores; vendrán desde lejos, desde todas partes, danzando sobre la cadencia alada de sus primeros cantos, tendiendo hacia delante dedos arcados de predadores, y olfateando caninamente, en las puertas de las academias, el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero nosotros no estaremos allí... Ellos nos encontrarán al fin –una noche de invierno–, en campo abierto, bajo un triste tejado tamborileado por una lluvia monótona, y nos verán acurrucados junto a nuestros aviones trepidantes y en el acto de calentarnos las manos en el fueguecillo mezquino quedarán nuestros libros de hoy llameando bajo el vuelo de nuestras imágenes.

Ellos *tumultuarán* a nuestro alrededor jadeando por la angustia y el despecho, y todos, exasperados por nuestra soberbia, incansable *osar*, se lanzarán para matarnos, empujados por un odio tanto más implacable cuanto que sus corazones estarán ebrios de amor y de admiración por nosotros.

La fuerte y sana Injusticia estallará radiante en sus ojos. –El arte, en efecto, no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia.

Los más ancianos de entre nosotros tienen treinta años: y aún así, ya hemos disipado tesoros, mil tesoros de fuerza, de amor, de audacia, de astucia y de ruda voluntad; los hemos eliminado impacientemente, con furia, sin contar, sin dudar jamás, sin descansar jamás, a toda prisa... ¡Miradnos! ¡No estamos aún abatidos! ¡Nuestros corazones no sienten

ningún cansancio, porque están alimentados con fuego, con odio y con velocidad!... ¿Os extraña!... Es lógico, porque vosotros no recordáis siquiera haber vivido. ¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro desafío a las estrellas!

¿Nos ponéis objeciones?... ¡Basta! ¡Basta! Las conocemos... ¡Hemos entendido!... Nuestra bella y mendaz inteligencia nos afirma que somos el resumen y la prolongación de nuestros abuelos. –¡Tal vez!... ¡Sea!... ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender!... ¡Ay de quien nos repita estas palabras infames!...

¡Alzad la cabeza!...

¡Erguidos en la cima del mundo, lanzamos, una vez más nuestro desafío a las estrellas!...

Traducción de José Cervelló. *Archivi del Futurismo.*, op. cit.

U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini:[8] «Manifiesto de los pintores futuristas»

11 de febrero de 1910

¡A los artistas jóvenes de Italia!

El grito de rebeldía que lanzamos, asociando nuestros ideales a los de los poetas futuristas, no parte ya de una capilla estética, sino que expresa el violento deseo que hierve hoy en las venas de cada artista creador.

Queremos combatir ferozmente la religión fanática, inconsciente y esnob del pasado, alimentada por la existencia nefasta de los museos. Nos rebelamos contra la supina admiración de las viejas telas, de las viejas estatuas, de los objetos viejos y del entusiasmo por todo aquello que

[8] Este manifiesto aparece firmado por los pintores más representativos del movimiento: Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) y Gino Severini (1883-1966).

tas.) *** Escribo este manifiesto para mostrar que se pueden las acciones opustas conjuntamente, en una única fresca respiración; estoy en contra de la acción; y por la continua contradicción, por la afirmación también, no estoy a favor ni en contra y no me explico por qué odio el sentido común.

DADA –he aquí una palabra que se lleva las ideas de caza; cada burgués es un pequeño dramaturgo, inventa temas diferentes, en vez de situar los personajes adecuados a su nivel de inteligencia, crisálidas sobre las sillas, busca las causas o las finalidades (siguiendo el método psicoanalítico que practica) para cimentar su intriga, historia que habla y que se define. *** Cada espectador es un intrigante, si intenta explicar una palabra (¡conocer!). Del refugio acolchado de las complicaciones serpentinas, hace manipular sus instintos. De ahí las desgracias de la vida conyugal.

Explicar: Diversión de los vientre rojos en los molinos de los cráneos vacíos.

DADA no significa nada

Si nos parece fútil y si perdemos el tiempo por una palabra que no significa nada... la primera idea que pasa por estas cabezas es de orden bacteriológico: encontrar su origen etimológico, histórico, o psicológico al menos. Nos enteramos por los periódicos que los negros Krou a la cola de una vaca sagrada la llaman: DADA. El cubo y la madre en una cierta región de Italia: DADA. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADA. Sabios periodistas ven en él un arte para los bebés, otros, santos jesús llamando a los niños del día, el retorno a un primitivismo seco y ruidoso, ruidoso y monótono. La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en

sí misma pues está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, alegrar o maltratar las individualidades sirviéndoles los pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica es pues inútil, sólo existe subjetivamente, para cada cual, y sin el menor carácter de generalidad. ¿Creemos haber hallado la base psíquica común a toda la humanidad? El ensayo de Jesús y la Biblia amparan bajo sus alas anchas y benévolas: la mierda, las bestias, los días.

¿Cómo se pretende ordenar el caos que constituye esta infinita informe variación: el hombre? El principio: «ama a tu prójimo» es una hipocresía. «Conócete» es una utopía, pero más aceptable pues cabe en ella la maldad. Ninguna compasión. Nos queda después de la carnicería la esperanza de una humanidad purificada. Siempre hablo de mí pues no pretendo convencer, no tengo derecho a arrastrar a otros en mi río, no obligo a nadie a seguirme y todo el mundo crea su arte a su manera, si conoce la alegría que sube como el rayo hacia las capas astrales, o esa que baja en las minas de flores de cadáver y de espasmos fértiles. Estalactitas: buscarlas por todas partes, en los pesebres ampliados por el dolor, los ojos en blanco como las liebres de los ángeles. Así nació DADA * de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Aquellos que pertenecen a los nuestros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Creamos arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas suenan a la asonancia de las monedas y la inflexión resbala a lo largo de la línea del vientre de perfil. Todas las agrupaciones de artistas han acabado en este banco cabalgando sobre diversos cometas. La puerta abierta a las posibilidades de revolcarse en los cojines y la comida.

Aquí anclamos en la tierra fértil.

Aquí tenemos derecho a proclamar pues hemos conocido los escalofríos y el despertar. Al volver ebrios de energía hundimos el tridente en la carne despreocupada. Somos chorros de maldiciones en abundan-

cia trópica de vegetaciones vertiginosas, goma y lluvia es nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed, nuestra sangre es vigor.

El cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba una taza 20 centímetros más abajo que sus ojos, los cubistas la miran desde arriba, otros complican la apariencia haciendo una sección perpendicular y disponiéndola prudentemente al lado. (No olvido a los creadores, ni las grandes razones de la materia que hicieron definitivas.) *** El futurista ve la misma taza en movimiento, una sucesión de objetos uno al lado de otro adornados maliciosamente con algunas líneas de fuerza. Eso no impide que el lienzo sea una mala o una buena pintura destinada a la inversión de los capitales intelectuales. El pintor nuevo crea un mundo cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, unas rocas, unos organismos locomotora que el viento límpido de la sensación momentánea puede hacer girar por todos lados. ***

Toda obra pictórica o plástica es inútil; como un monstruo que asusta a los espíritus serviles, y no dulzón para adornar los comedores de los animales con trajes humanos, ilustrando esta triste fábula de la humanidad. –Un cuadro es el arte de hacer encontrarse dos líneas geométricamente constatadas como paralelas, sobre un lienzo, ante nuestros ojos, en la realidad de un mundo traspuesto siguiendo nuevas condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador carece de causa y de teoría. *Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación:* proyecciones supremas de un arte absoluto. Absoluto en pureza de caos cósmico y ordenado, eterno en el glóbulo segundo sin duración, sin respiración, sin luz, sin control. *** Amo una obra antigua por su novedad. Sólo el contraste nos une el pasado. *** Los escritores que enseñan moral y discuten o mejoran la base psicológica tienen, además de un deseo oculto de ganar, un conocimiento ridículo de

la vida, que han clasificado, compartido, canalizado; se obstinan en ver bailar las categorías cuando marcan el compás. Sus lectores se burlan y continúan: ¿para qué?

Hay una literatura que no llega hasta la masa voraz. Obra de creadores, surgida de una verdadera necesidad del autor y para él. Conocimiento de un supremo egoísmo en el que los bosques se secan. *** Cada página debe explotar por la seriedad profunda y pesada, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, por la broma aplastante, por el entusiasmo de los principios o por el modo de ser impreso. He aquí un mundo vacilante que huye, prometido con los cascabeles de la gama infernal, he aquí por el otro lado: hombres nuevos. Rudos, brincadores, jinetes de hipos. He aquí un mundo mutilado y los matasanos literarios queriendo mejorar.

Os lo digo: no hay comienzo y no temblamos, no somos sentimentales. Desgarramos, viento furioso, la ropa de las nubes y de los rezos, y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del duelo y sustituimos las lágrimas por las sirenas tendidas de un continente al otro. Pabellones de alegría inmensa y viudos de la tristeza del veneno. *** DADA es la insignia de la abstracción; el anuncio y los negocios son también elementos poéticos.

Destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por todas partes y tirar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, reestablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y la fantasía de cada individuo.

La filosofía es la cuestión: de qué lado empiezan a mirar la vida, dios, la idea, o cualquier otra cosa. Todo lo que miramos es falso. No creo más importante el resultado relativo que la elección entre pastel o cerezas después de cenar. El modo de mirar rápidamente el otro lado de una cosa para imponer directamente su opinión, se llama dialéctica, es decir, regatear el espíritu de las patatas fritas, el método danzando alrededor. Si grito:

Ideal, ideal, ideal
Conocimiento, conocimiento, conocimiento,
Bumbum, bumbum, bumbum,

He retenido muy exactamente el progreso, la ley, la moral y todas las otras bellas cualidades que diferentes personas muy inteligentes han discutido en tantos libros, para llegar, al final, a decir que de todos modos cada cual ha bailado según su bumbum personal, y que tiene razón por su bumbum, satisfacción de la curiosidad enfermiza; timbre privado para cuestiones inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusión sobre la vida; autoridad de la batuta mística formulada en ramo de orquesta-fantasma de arcos mudos engrasados con filtros a base de amoníaco animal. Con los monóculos azules han cavado en el interior por cuatro perras de unánime reconocimiento. *** Si todos tienen razón y si todas las píldoras son sólo Pink, intentemos una vez más no tener razón. *** Creemos poder explicar racionalmente, por el pensamiento, lo que escribimos. Pero es muy relativo. El pensamiento es algo bello para la filosofía pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las inclinaciones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía. No hay Verdad última. La dialéctica es una máquina divertida que nos conduce / de una manera banal / a las opiniones que habríamos tenido de todos modos. ¿Acaso creemos, por el refinamiento minucioso de la lógica, haber demostrado la verdad y establecido la exactitud de sus opiniones? Lógica ceñida por los sentidos es una enfermedad orgánica. Los filósofos gustan de añadir a este elemento: El poder de la observación. Pero justamente esta magnífica cualidad del espíritu es la prueba de su impotencia. Observamos, miramos desde uno o varios puntos de vista, los elegimos entre los millones que existen. La experiencia es también un resultado del azar y de las facultades individuales. *** La ciencia me repugna en cuanto deviene especulativa-sistema, pierde su carácter de utilidad –tan inútil– pero al menos individual. Odio la burda objetividad y la armonía, esa ciencia que

encuentra todo en orden. Continuad, hijos míos, humanidad... La ciencia dice que somos los servidores de la naturaleza: todo está en orden, haced el amor y romperos la cabeza. Continuad hijos míos, humanidad, amables burgueses y periodistas vírgenes... *** Estoy en contra de los sistemas, el más aceptable de los sistemas es el de no tener ninguno por principio. *** Completarse, perfeccionarse en su propia pequeñez hasta llenar el recipiente de su yo, valor de combatir por y contra el pensamiento, misterio del plan puesta en marcha súbita de una hélice infernal en lirios económicos:

La espontaneidad dadaísta

Llamo pasotismo al estado de una vida en la que cada cual guarda sus propias condiciones, sabiendo en cualquier caso respetar las otras individualidades, incluso defenderse, el *two-step* convirtiéndos en el himno nacional, baratillo de ocasión, T. S. H. teléfono sin hilo transmitiendo las fugas de Bach, anuncios luminosos y carteles para los burdeles, el órgano difundiendo claveles para Dios, todo esto a la vez, y realmente, reemplazando la fotografía y el catecismo unilateral.

La simplicidad activa.

La imposibilidad de discernir entre los grados de claridad: lamer la penumbra y flotar en la gran boca llena de miel y de excremento. Medida en la escala Eternidad, toda acción es vana (–si dejamos que el pensamiento corra una aventura cuyo resultado sería infinitamente grotesco– dato importante para el conocimiento de la impotencia humana). Pero si la vida es una farsa absurda, sin objetivos ni alumbramiento inicial, y ya que nos creemos obligados a eludir limpiamente el problema, como crisantemos lavados, hemos proclamado una única base de entendimiento: el arte. No tiene la importancia que nosotros, mercenarios del espíritu, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que saben interesarse por él, recibirán caricias y la oportunidad de poblar el pa-

ís con su conversación. El arte es una cosa privada, el artista lo hace para él; una obra comprensible es un producto de periodistas, y como en este momento me place mezclar este monstruo de colores con aceite: tubo de papel imitando el metal que se prensa y vierte automáticamente, odio, cobardía, vileza. El artista, el poeta se regocija con el veneno de la masa condensada en un jefe de planta de esta industria, es feliz siendo insultado: prueba de su inmutabilidad. El autor, el artista alabado por los periódicos, constata la comprensión de su obra: forro miserable de un abrigo de utilidad pública; harapos que cubren la brutalidad, meada que contribuye al calor de un animal que incuba bajos instintos. Carne fofa e insípida multiplicándose con la ayuda de los microbios tipográficos.

Hemos arrollado el lado llorón que hay en nosotros. Toda filtración de esta naturaleza es diarrea confitada. Apoyar este arte significa digerirla. Necesitamos obras fuertes, recetas precisas e incomprendidas para siempre. La lógica es una complicación. La lógica es siempre falsa. Mueve los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia extremos, centros ilusorios. Sus cadenas matan, enorme miriápodo asfixiando la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría incestuosamente, engullendo, tragando su propia cola, que también es su cuerpo, fornicándose en sí mismo y el temperamento se convertiría en una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, un montón de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo e incluso la alegría de la injusticia, esta pequeña verdad que practicamos inocentemente, y que nos hace bellos: somos delgados y nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esta planta insinuante y casi líquida; concreta nuestra alma, dicen los cínicos. Es sólo un punto de vista; pero no todas las flores son santas, afortunadamente, y lo divino en nosotros es el despertar de la acción antihumana. Se trata aquí de una flor de papel para el ojal de los señores que frecuentan el baile de la vida enmascarada, cocina de la gracia, blancas primas ágiles o gordas. Trafican con aquello que hemos seleccionado. La contradicción y unidad de los polares en un solo tiro

pueden ser verdaderas. Si se insiste, empero, en pronunciar esta banalidad, apéndice de una moralidad libidinosa, maloliente. La moral atrofia como toda plaga producto de la inteligencia. El control de la moral y la lógica nos ha inflingido la impasibilidad ante los agentes de policía –causa de la esclavitud–, ratas pútridas que llenan el vientre de los burgueses, y que han infectado los únicos corredores de cristal claros y limpios que permanecieron abiertos a los artistas.

Que cada hombre grite: hay una gran obra destructiva, negativa, que cumplir. Barrer, limpiar. La pulcritud del individuo se demuestra después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que despedazan y destruyen los siglos. Sin objetivo ni propósito, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes, los que poseen la palabra o la fuerza, sobrevivirán, pues son rápidos en la defensa, la agilidad de los miembros y los sentimientos arde en sus flancos de múltiples facetas.

La moral ha determinado la caridad y la compasión, dos bolas de sebo que han crecido como elefantes, planetas llamados buenos. No tienen nada de bondad. La bondad es lúcida, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es la infusión de chocolate en las venas de todos los hombres. Esta tarea no está ordenada por una fuerza sobrenatural, sino por el trust de los vendedores de ideas y los acaparadores universitarios. Sentimentalismo: viendo un grupo de hombres que se querellan y se aburren han inventado el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas, se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y se comprendió una vez más que la compasión es un sentimiento, como la diarrea respecto al asco que mina la salud, la inmunda tarea de las carroñas de comprometer el sol.

Proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la encarnizada lucha, con todos los medios del

ASCO DADAÍSTA

Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es «dada»; protesta con puños de todo su ser en acción destructiva: DADA; conocimiento de todos los medios rechazados hasta hoy por el sexo púdico del compromiso cómodo y de la cortesía: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores por nuestros criados: DADA; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate: DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: DADA; salto elegante y sin prejuicio de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura del momento: seria, temerosa, tímida, ardiente, vigorosa, decidida, entusiasta; pelar su iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o mimarlo –con la viva satisfacción de que da lo mismo– con la misma intensidad en su matorral, libre de insectos para la sangre bien nacida, y dorada con cuerpos de arcángeles, de su alma. Libertad: DADA DADA DADA, aullido de dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de lo grotesco, de las inconsecuencias: LA VIDA.

Tristan Tzara: «Tristan Tzara»

¡Miradme bien!
Soy un idiota, soy un farsante, soy un bromista.
¡Miradme bien!
Soy feo, mi cara es inexpresiva, soy bajito.
*¡Soy como todos vosotros!**

* Quería hacerme un poco de publicidad.

Pero preguntaros, antes de mirarme, si el iris por el cual enviáis flechas de sentimiento líquido, no es caca de mosca, si los ojos de vuestro vientre no son secciones de tumores cuyas miradas saldrán una vez por una parte cualquiera de vuestro cuerpo, bajo la forma de derrame blenorrágico. Veis con vuestro ombligo –¿por qué le ocultáis el espectáculo ridículo que le ofrecemos? Y más abajo, sexos de mujer, con dientes, que lo tragan todo– la poesía de la eternidad, el amor, el amor puro, naturalmente, los filetes sangrientos y la pintura al óelo. Todos aquellos que miran y que comprenden se sitúan fácilmente entre la poesía y el amor, entre el filete y la pintura. Serán digeridos, serán digeridos. Se me ha acusado recientemente de un robo de pieles. Probablemente porque se me creía aún entre los poetas. Entre estos poetas que satisfacen sus necesidades legítimas de onanismo frío en pieles calientes: «Hahu», conozco otros placeres, tan platónicos. Llamad a vuestra familia por teléfono y mead en el agujero reservado a las tonterías musicales gastronómicas y sagradas.

DADA propone 2 soluciones:
¡NO MÁS MIRADAS!
¡NO MÁS PALABRAS!**
¡No miréis más!
¡No habléis más!

Porque yo, camaleón cambio infiltración con actitudes cómodas –opiniones multicolores para toda ocasión dimensión y precio– hago lo contrario de lo que propongo a los demás.***

he olvidado algo:
¿dónde? ¿por qué? ¿cómo?
es decir:
ventilador de ejemplos fríos servirá a la serpiente frágil de cabalgadora y nunca tuve el placer de veros *my dear*, rígida la oreja saldrá ella

** No más manifiestos.
*** A veces.

Suprematismo

Kasimir Malevich:[8] «Manifiesto suprematista»[9]

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas, carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió.

La llamada *concretización* de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no sólo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la «escuela» a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.

El naturalismo académico, el naturalismo de los impresionistas, el cezanismo, el cubismo, etc., en cierta medida, no son nada más que métodos dialécticos que, por sí mismos, no determinan en absoluto el valor específico de la obra de arte.

[8] Kasimir Malevich (Kiev 1878-Leningrado 1935), muy influido en los primeros años del siglo por Cézanne y el fauvismo. Mantuvo contactos con Alemania desde 1909, gracias a su relación con Vasili Kandinsky y Alexei von Jawlensky. En 1913 empezó a elaborar la teoría del Suprematismo, publicando dos años después el *Manifiesto del Suprematismo*, en Petrogrado, en cuya redacción colaboró el poeta Maiakovski. De 1915 datan sus primeros cuadros no-objetivos. A pesar de que Malevich tuvo muchos seguidores, el grupo de los constructivistas, capitaneado por Vladimir Tatlin, nunca vio con buenos ojos el suprematismo. En 1919 Malevich fue atacado en el catálogo de la X Exposición Estatal de Moscú por los representantes del movimiento constructivista. Lentamente fue siendo marginado y le fueron retirando de los cargos de docencia pública.

[9] Este texto corresponde a la ampliación que hiciera Malevich en 1920 del manifiesto aparecido cinco años antes. Se publicó con el título «El Suprematismo, el mundo de la no-objetividad».

Una representación objetiva en sí misma (es decir, lo objetivo como único fin de la representación) es algo que nada tiene que ver con el arte; y, sin embargo, la utilización de lo objetivo en una obra de arte no excluye que tal obra tenga un altísimo valor artístico.

Pero para el suprematista siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y que sea extraño a la objetividad habitual.

Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo y las representaciones de la consciencia no tienen valor para él.

Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del «arte»: se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones para escuchar solamente la pura sensibilidad.

El arte del pasado, sometido (por lo menos en el extranjero) al servicio de la religión y del Estado, debe renacer a una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad.

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: «Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!». Y buscaban palabras «aplastantes» para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el «cuadrado muerto» la imagen preferida de la «realidad», «la objetividad real» y la «sensibilidad moral».

La crítica y el público consideraban a este cuadrado incomprensible y peligroso... Pero no se podía esperar otra cosa.

La ascensión a las alturas del arte no objetivo es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, «todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido», se vuelve invisible.

Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!

Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.

Yo también me sentí preso de una inquietud, que asumió las proporciones de la angustia, cuando tuve que abandonar «el mundo de la voluntad y la representación» en el que había vivido y creado y en cuya realidad había creído.

Pero el éxtasis de la libertad no-objetiva me empujó al «desierto» donde no existe otra realidad que la sensibilidad, y así, la sensibilidad se convirtió en el único contenido de mi vida.

Lo que yo expuse no era un «cuadrado vacío», sino la percepción de la inobjetividad.

Reconocí que la «cosa» y la «representación» habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación.

La botella de leche, ¿es el símbolo de la leche?

El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, con el andar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicación de las «cosas».

Me parece que el arte de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etc., para la crítica y el público no es más que una concretización de «cosas» innumerables, que hicieron invisible el verdadero valor encerrado en la sensibilidad inspiradora. Sólo la admiración por el virtuosismo de la representación objetiva sigue viva.

Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros de la pintura la sensibilidad expresada en ellas –es decir, su valor efectivo– y esconderla, los críticos, el público y los estudiosos del arte ni siquiera se darían cuenta de ello.

Por tanto, no hay que maravillarse si mi cuadrado parecía falto de contenido.

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte.

La mayoría de la gente vive todavía en la convicción de que la renuncia a la imitación de la «amadísima realidad» significa la ruina del arte, y, por tanto, observa con angustia cómo el odiado elemento de la sensibilidad pura –de la abstracción– sigue ganando terreno.

El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la «cosa» (por tanto, sin «la fuente válida y experimentada de la vida»), sino en sí y por sí.

La sustancia y el significado de cualquier creación artística son menospreciados continuamente, precisamente como la sustancia del trabajo figurativo en general; y ello es así porque el origen de cualquier creación de forma está siempre, por doquier y sólo, en la sensibilidad.

Las sensaciones nacidas en el ser humano son más fuertes que el mismo hombre; deben irrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas.

La invención del aeroplano tiene su origen en la sensación de la velocidad, del vuelo que ha tratado de asumir una forma, una figura; en efecto, el aeroplano no fue construido para el transporte de cartas comerciales entre Berlín y Moscú, sino para obedecer al impulso irresistible de la percepción de la velocidad.

Naturalmente, cuando se trata de demostrar el origen y el fin de un valor, el «estómago vacío» y la razón que está a su servicio deben tener siempre la última palabra. Pero esto es algo muy distinto.

Esto también vale para el arte figurativo, es decir, para el arte, reconocido como tal, de la pintura. En la imagen artística retratada por el señor Müller, o sea, en la representación genial de la florista de la Potsdamer Platz, ya no se ve nada de la verdadera sustancia del arte ni de la sensibilidad inspiradora. Aquí la pintura es la dictadura de un método de representación, cuya única finalidad es presentar al señor Müller, el ambiente en el que él vive y sus conceptos.

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado = sensibilidad; fondo blanco = la «Nada», lo que está fuera de la sensibilidad.

Y, sin embargo, la mayoría de la gente considera la ausencia de objetos como el final del arte y no reconoce el hecho inmediato de la sensibilidad hecha forma.

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los «signos» del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo».

El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad en sentido general.

El cuadrado se modifica para formar figuras nuevas cuyos elementos se componen de una u otra manera según las normas de la sensibilidad inspiradora.

Si nos detenemos a mirar una columna antigua, cuya construcción, en el sentido de la utilidad, carece ya de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad arquitectónica, sino como una obra de arte.

La «vida práctica», a la manera de un vagabundo sin techo, penetra en todas las formas artísticas y cree ser su motivo y su fin. Pero el vagabundo no reside mucho tiempo en el mismo sitio, y cuando se va (es

decir, cuando la valoración práctica de una obra de arte ya no parece oportuna) la obra de arte vuelve a adquirir su pleno valor.

En los museos se colocan y cuidan celosamente las obras de arte antiguo, no porque se las quiera conservar con fines prácticos, sino para gozar de su eterno valor artístico.

La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo, sin objeto y sin utilidad, consiste en el hecho de que el pleno valor artístico del primero sólo se reconoce cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona, mientras que el elemento artístico no aplicado del segundo corre delante de la vida y abre de par en par la puerta a la «valoración práctica».

Y he aquí el nuevo arte no-objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores prácticos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna «tierra prometida».

La belleza de un templo antiguo no procede del hecho de que sirviera de asilo a un determinado sistema de vida, o a la religión correspondiente, sino de que su forma se deriva de una percepción pura de relaciones plásticas. Tal percepción artística (que en la construcción del templo se hizo forma) es preciosa y viva para nosotros en todos los tiempos, mientras que el sistema de vida en el que el templo se construyó ya está muerto.

Hasta ahora, la vida y sus formas de manifestarse se tomaban en consideración desde dos puntos de vista: desde el material y desde el religioso. Se podía pensar que el del arte debiera llegar a ser el tercer ángulo visual de la vida, con iguales derechos a los de los dos primeros; pero, en la práctica, el arte (como una potencia de segundo orden) se pone al servicio de los que observan el mundo y la vida desde uno de los dos primeros puntos de vista. Tal estado de cosas contrasta extrañamente con el hecho de que el arte tiene una parte precisa en la vida de todas las edades y en todas las circunstancias, y que sólo las obras de arte son perfectas y de vida eterna. El artista crea con los medios más primitivos (con carbón, cerdas, madera, cuerda de tripas o de metal) lo que la mecánica más refinada y más práctica jamás será capaz de crear.

Los partidarios de «lo práctico» creen que pueden considerar el arte como la apoteosis de la vida (de la vida práctica, por supuesto). En el centro de tal apoteosis está «el señor Müller», o más bien la imagen del señor Müller (es decir, la imagen de la «imagen» de la vida). La máscara de la vida oculta el verdadero rostro del arte. Para nosotros el arte no es lo que podría ser.

Mientras tanto, el mundo mecanizado según criterios de utilidad podría ser efectivamente útil si tratase de procurar a cada uno de nosotros el máximo de «tiempo libre» a fin de que el hombre pueda cumplir su único y efectivo deber, aquél para que el que nació, es decir, la creación artística.

Los que exigen construcción de «cosas» más útiles y más prácticas, queriendo vencer al arte o hacerlo esclavo, deberían tomar en consideración que no existen «cosas» prácticas definitivamente construidas. ¿No bastan las experiencias de milenios para demostrar que lo práctico de las «cosas» dura bien poco?

Todo lo que se puede ver en los museos expresa de manera inequívoca el hecho de que ninguna «cosa» corresponde verdaderamente a su finalidad. ¡De otro modo nunca descansaría en un museo! Y si una vez pareció cómoda y práctica, era sólo porque todavía no se conocía nada más cómodo.

¿Tenemos acaso el menor motivo para admitir que las «cosas» que hoy nos parecen prácticas y cómodas no estarán superadas mañana? Y después de todo esto, el hecho de que las obras de arte más antiguas hoy no parezcan menos bellas y menos evidentes que hace miles de años, ¿no merece ser tomado en consideración?

Los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arte «no disfrazado» y para admitirar desde allí la vida, a través del prisma de la pura sensibilidad artística.

En el mundo de la objetividad nada hay tan «firme y seguro» como creemos verlo en nuestra conciencia. Nuestra conciencia no reconoce nada que esté construido *a priori* y para toda la eternidad. Todo lo «firme» se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por qué no se podría colocar todo ello en un orden artístico?

Las variadas sensaciones que se completan y se contrastan, o mejor, las representaciones y los conceptos que surgen en forma visionaria en nuestra conciencia como reflejos de tales sensaciones están en constante lucha entre sí: la sensación de Dios contra la del diablo; la sensación del hambre contra la de lo bello; la sensación de Dios tiende a vencer a la del diablo y, al mismo tiempo, a la del cuerpo y trata de «hacer creíble» la decadencia de los bienes terrenales y el eterno señorío de Dios.

También el arte está condenado si no está al servicio del culto de Dios (de la Iglesia). De la sensación de Dios surgió la religión, y de la religión surgió la Iglesia. De la sensación del hambre surgieron los criterios de lo práctico y de tales conceptos surgieron los oficios y las industrias.

Ahora bien, las Iglesias y las industrias trataron de explotar en su propio interés las capacidades figurativas del arte, sacando de ellas cebos eficaces para sus productos (para los ideales-materiales y para los puramente materiales). Así se unió «lo útil a lo agradable», como suele decirse.

El conjunto de los reflejos de las varias sensaciones en la conciencia determina la «concepción del mundo» del ser humano. Dado que las sensaciones que influyen en el ser humano son distintas en las distintas épocas, se pueden observar los más maravillosos cambios en la «concepción del mundo»: el ateo se vuelve temeroso de Dios; el temeroso de Dios pierde la fe, etc... En cierta medida el ser humano se puede comaprar a un radiorreceptor completo, que intercepta y emite una serie de ondas de sensaciones diversas, cuyo conjunto determina la susodicha visión del mundo.

Con ello, el juicio sobre los valores de la existencia se vuelve absolutamente variable. Sólo los valores artísticos resisten a la corriente alternada de las diversas tendencias del juicio; de modo que, por ejemplo, las imágenes de santos o de dioses pueden ser guardadas sin vacilar en

las colecciones de los ateos, desde el momento en que en ellas se manifiesta la sensibilidad artística ya reconocida como pura forma (y, efectivamente, se guardan). Por tanto, tenemos contiunamente nuevas ocasiones para convencernos de que las disposiciones de nuestra conciencia –el «crear» práctico– dan vida a valores siempre distintos (es decir, valores desvalorizados), y que nada, salvo la expresión de la pura sensibilidad subconsciente o consciente (o sea, nada más que el «crear» artístico), es capaz de hacer «palpables» los valores absolutos. Así pues, se podría llegar a una auténtica practicidad en el sentido más elevado de la palabra, si se adjudicase a esa sensibilidad consciente o subconsciente el privilegio de la disposición figurativa.

Nuestra vida es una representación teatral en la que la sensibilidad no objetiva se representa mediante la aparición objetiva.

El patriarca no es más que un actor que quiere comunicar, mediante actos y palabras, una sensación religiosa (o más bien la forma religiosa de un reflejo de la sensación). El empleado, el herrero, el soldado, el contable, el general son partes de ésta o aquella obra de teatro, representada por los personajes correspondientes, en la que los «actores» son arrebatados por tal éxtasis que confunden el drama (y su papel en él) con la vida misma. El verdadero rostro del ser humano se revela con dificultad a nuestros ojos; y si se interpela a alguien preguntándole quién es, responde: «Soy ingeniero, campesino, etc.»; en suma, responde con la definición del papel que interpreta en algún drama de las sensaciones.

Semejante indicación del papel asumido también consta en el pasaporte junto al nombre y apellidos, de modo que resulte evidente y fuera de duda el hecho sorprendente de que el propietario del pasaporte es el ingeniero Ivan y no el pintor Kasimir.

Finalmente, cada persona sabe muy poco de sí misma, porque «el verdadero rostro humano» no es reconocible tras la máscara, que se considera «el verdadero rostro».

La filosofía del suprematismo tiene todas las razones para desconfiar tanto de la máscara como del «verdadero rostro», porque en general está contra la realidad del rostro humano, o sea, de la figura humana.

Los artistas siempre se sirvieron preferentemente del rostro humano en sus representaciones, porque en él creyeron encontrar la mejor posibilidad de expresar sus propias sensaciones (la mímica multilateral, elástica y plena de expresiones ofrece, en efecto, tales posibilidades).

Y, sin embargo, los suprematistas han abandonado las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general y han buscado signos nuevos para interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en «formas» de las distintas sensaciones, y ello *porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe.*

Así pues, podemos ver que, entre el siglo XIX y el XX, el arte descarga el lastre de las ideas religiosas y estatales que hasta esta época se había visto obligado a cargar, y así llega hasta sí mismo, a la forma correspondiente a su verdadera sustancia, convirtiéndose en el tercer «ángulo visual» o punto de vista autónomo, con los mismos derechos que los otros dos «ángulos visuales» ya citados.

Antes y después, la sociedad estaba convencida de que el artista hacía cosas sin necesidad ni sentido de lo práctico; y no pensaba que tales cosas no prácticas resisten el paso de los milenios y siguen siendo «actuales», mientras que las cosas necesarias y prácticas sólo tienen pocos días de vida.

La sociedad no ha deducido de ello que no conozca el valor efectivo de las cosas; y este hecho se ha convertido en la causa de los crónicos fracasos de cualquier practicidad. Los seres humanos podrían llegar a un verdadero y absoluto orden en sus relaciones recíprocas sólo si quisieran formarlo y realizarlo en el espíritu de los valores inmortales. Después de todo esto, es evidente que el elemento artístico debería ser tomado en consideración, bajo todos los puntos de vista, como algo decisivo; al no ser así, las relaciones humanas estarán dominadas en todos los campos de la vida, no tanto por la anhelada tranquilidad del «orden» absoluto, cuanto por la confusión de los «órdenes provisiona-

les», ya que el «orden provisional» viene determinado por los criterios de los conocimientos contemporáneos, y tales criterios, como sabemos, son los que más varían.

De todo ello resulta evidente, además, que también las obras de arte aplicadas a la «vida práctica», o bien usadas en la vida práctica, quedan en cierta medida «desvalorizadas». Sólo cuando se liberen del peso de la eventual valoración práctica (es decir, cuando sean colocadas en un museo), y no antes, se reconocerá su valor auténtico (artístico).

Las sensaciones de correr, estar parado o sentado son, ante todo, sensaciones plásticas, que estimulan la creación de los «objetos de uso» correspondientes, determinando también sus aspectos esenciales.

La mesa, la cama o la silla no son objetos útiles, sino formas de sensaciones plásticas. Por tanto, la convicción general de que todos los objetos de uso cotidiano son el resultado de reflexiones prácticas se basa en presupuestos falsos.

Tenemos innumerables ocasiones para convencernos de que nunca somos capaces de conocer la efectiva practicidad de las cosas, y de que nunca conseguiremos construir un objeto verdaderamente práctico y correspondiente a su fin. Es probable que sólo podamos percibir la sustancia de una absoluta correspondencia con la finalidad, pero sólo en cuanto tal percepción o sensibilidad es siempre no objetiva. Todas las investigaciones que tienden a conocer la correspondencia con la finalidad de la objetividad son utópicas. La tendencia a encerrar la sensibilidad de una representación consciente, o a sustituirla por tal representación llevándola a una concreta forma utilitaria, ha tenido como consecuencia la realización de todas aquellas «cosas correspondientes a la finalidad» que, en verdad, han sido de muy poca utilidad, convirtiéndose en algo ridículo de un día a otro.

Nunca se repetirá bastante que los valores absolutos y reales pueden surgir exclusivamente de una pura creación artística, ya sea consciente o inconsciente.

El arte nuevo del suprematismo, que ha creado formas y relaciones

de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, cuando tales formas y relaciones de formas se transmiten del plano del lienzo al espacio, se convierte en arquitectura nueva. El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material.

Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del sentido común están muy alejados unos de otros.

Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, a su forma pura, no aplicada, por la vía del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo. Ha reconocido la no objetividad del mundo, y, en consecuencia, ya no se esfuerza en proveer de ilustraciones a la historia de las costumbres.

La sensibilidad no objetiva fue en todos los tiempos la única fuente de la creación de una obra de arte; desde tal punto de vista el suprematismo no ha aportado nada nuevo, pero el arte del pasado, aplicado a la objetividad, acogió sin proponérselo una larga serie de sensaciones extrañas a su sustancia.

El árbol sigue siendo árbol, aunque el búho construya su nido en una cavidad de su tronco.

El suprematismo, pues, abre al arte *nuevas posibilidades, ya que, al cesar la llamada «consideración por la correspondencia con el objetivo», se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura*. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.

Kasimir S. Malevich

Malevich, Kasimir: *El nuevo realismo plástico* (trad. Antonio Rodríguez), Alberto Corazón editor, 1975.

merosos trabajos, en los que se puso de manifiesto la enorme capacidad del profesorado y del alumnado para adaptar los sistemas artesanales a las exigencias de la industria.

Uno de los factores que, desde luego, más contribuyeron a que la escuela se hiciera famosa, fue el hecho de contar con un profesorado altamente cualificado para impartir todas y cada una de las enseñanzas, ya fueran de carácter teórico o práctico. Entre los profesores más destacados con que contó la escuela de la Bauhaus hay que mencionar a Vasili Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Josef Albers, Herbert Bayer, aparte de los arquitectos Walter Gropius –que actuó como director hasta 1928–, Ludwig Mies van der Rohe y Marcel Breuer.

Para obtener el diploma de la Bauhaus habían de realizarse, en primer lugar, el llamado curso preliminar que duraba un semestre y, posteriormente, tres cursos, distribuidos en tres años. Durante ese período el alumno se familiarizaba con los materiales, así como con los conceptos y la teoría necesaria para llegar a poder configurar una obra.

Los diseños de objetos de uso cotidiano que surgieron de la Bauhaus, como puedan ser sillones, lámparas, mesas, armarios, alfombras, tapices, vidrieras, vajillas, juegos de té y café, etc., eran inconfundibles y aún hoy en día siguen plenamente vigentes y han servido para inspirar a numerosos diseñadores e interioristas.

En la Bauhaus se llevaron a cabo además actividades culturales diversas, como conferencias, impartidas, no sólo por los propios profesores que estaban en ella, sino por artistas y teóricos invitados de otros países. Asimismo, las actividades teatrales fueron realmente significativas e innovadoras al máximo. Baste recordar algunas de las múltiples representaciones llevadas a cabo por Schlemmer y sus alumnos. También hubo un laboratorio fotográfico, en el que se llegaron a investigar todo tipo de técnicas novedosas para obtener imágenes insólitas del mundo circundante.

En un discurso pronunciado en 1953 Mies van der Rohe diría que

la Bauhaus se propagó con gran potencia por todo el mundo, debido a que fue una idea y llegó a tener gran resonancia. Muchos de los que habían formado parte del profesorado de la escuela emigraron a Estados Unidos, incluido el propio Gropius quien, a partir de 1937, aplicó los métodos docentes de la Bauhaus en Harvard. Moholy-Nagy llegó a fundar ese mismo año la New Bauhaus en Chicago y Josef Albers impartió clases en el Black Mountain College de Carolina del Norte, siguiendo un esquema similar al que había desarrollado en su tarea docente en la escuela en Alemania.

Walter Gropius:[1] «Manifiesto de la Bauhaus»[2]

¡El fin último de cualquier manifestación plástica es la arquitectura!

En otros tiempos la tarea más distinguida de las artes plásticas consistía en decorar la arquitectura y por ello formaban parte de la misma de manera indisociable. En la actualidad se hallan en un estado de aislamiento autárquico, del cual sólo pueden escapar por medio de una colaboración consciente entre todos los trabajadores. Arquitectos, pintores y escultores deben aprender de nuevo a conocer y comprender la compleja forma de la arquitectura, tanto en su globalidad como en sus par-

[1] Walter Gropius (Berlín 1883-Nueva York 1969), arquitecto, fue director de la Bauhaus desde su fundación en 1919 hasta 1928, que abandonó la escuela definitivamente para dedicarse al ejercicio libre de la arquitectura. Al marcharse de Alemania en 1934 se instaló en primer lugar en Londres y, más tarde, Estados Unidos donde permaneció hasta su muerte. Desarrolló una importante actividad docente en Harvard, en la sección de arquitectura (1938-1952) y además fundó junto con Marcel Breuer el T.A.C. (The Architect's Collaborative) en 1946.

[2] El *Manifiesto de la Bauhaus Estatal de Weimar* se publicó en abril de 1919 en un folleto de cuatro caras con un grabado en madera de Lyonel Feininger, titulado *Catedral*, que aparecía en la primera página. En las otras tres se encontraba el propio manifiesto y el programa de la escuela, textos escritos por Walter Gropius.

tes, sólo entonces podrán llenar sus obras con el espíritu arquitectónico que perdieron con el arte de salón.

Las viejas escuelas de arte no eran capaces de producir esta unidad, tal y como era su deber, ya que el arte no puede enseñarse. Deben retornar a los *talleres*. Este mundo dibujístico y pictórico propio de los dibujantes de modelos y de los decoradores debe convertirse por fin en un mundo *constructivo*. Cuando el joven percibe dentro de él el amor por las actividades plásticas comienza su carrera, como se hacía antes, aprendiendo una actividad artesana; de ese modo, el artista venidero ya no se hallará condenado a efectuar un arte imperfecto, pues sus habilidades podrán aprovecharse en el ámbito de la artesanía, en el que podrá realizar obras excelentes.

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un *arte profesional*. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano. *El artista es un artesano de nivel superior*. La gracia del cielo, en los raros momentos de iluminación, que trascienden su voluntad, deja florecer el arte en la obra que sale de su mano, sin que el artista sea consciente; sin embargo, lo que es esencial para todo artista es la base artesana. Ahí se halla la fuente originaria de la actividad creativa.

¡Así pues, formemos una *nueva corporación de artesanos*, pero carente de la arrogancia que separa las clases y que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas! Aportemos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro que se configurará en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura y que millones de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.

Traducción de Lourdes Cirlot. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlín.

Walter Gropius: «Idea y estructura de la Bauhaus estatal»[3]

La idea del mundo actual ya puede reconocerse, aun cuando su configuración resulta todavía confusa y poco nítida. La antigua imagen dualista del mundo –el Yo en oposición al Todo– está desapareciendo y en su lugar emergen las ideas en torno a una nueva unidad del mundo que encierra el equilibrio absoluto entre todas las tensiones contradictorias. Este conocimiento de la unidad de todas las cosas y fenómenos que está emergiendo, otorga a todas las tareas humanas relacionadas con la creación un sentido global que descansa en lo más profundo de nosotros mismos. Nada es válido *per se*, cada imagen corresponde a una idea que nos impulsa a la creación, cada tarea nos lleva a manifestar nuestro yo interior. Sólo este tipo de trabajo posee un sentido espiritual, el trabajo mecanizado carece de vida y es tarea que desarrolla la máquina muerta. Mientras la industria y las máquinas sean una finalidad en lugar de un medio para liberar progresivamente las fuerzas espirituales del peso del trabajo mecánico, el individuo carecerá de libertad y la sociedad no podrá ordenarse. La solución depende de la situación del individuo en relación a su obra y no depende de las mejoras de los factores externos. La voluntad de cambio para llegar a un nuevo estado de ánimo posee una importancia decisiva en relación a la nueva tarea constructora.

El modo de sentir de una época cristaliza en sus construcciones, ya que sus facultades espirituales y materiales hallan en ellas la expresión

[3] *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses* fue escrito por Gropius en 1923. Se trata de un texto muy significativo, pues Gropius efectúa un planteamiento muy distinto al de sus escritos en la etapa fundacional de la escuela. Aboga aquí por una nueva unidad a establecer entre el arte y la industria, en lugar de establecer la profunda relación que propugnaba en el manifiesto de 1919 entre arte y artesanado. La transformación que se opera en la propia escuela en 1923 da lugar a que numerosos historiadores hablen de este año como de la época en que se inicia la llamada fase de consolidación (véase la obra de Rainer Wick: *La pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1986).